AP

PAPELES DE SON ARMADANS

AÑO V TOMO XVI. NÚM. XLVI

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Escrito en la muerte de Albert Camus y a la luz de su antorcha.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS
RICARDO GULLÓN: *«Platero», revivido.*

EL HONDERO
JORGE GUILLÉN: *Otra serie.*

EL BANDO DE LOS ÁNGELES
JUAN EDUARDO CIRLOT: *Plástica abstracta en España, IV.*

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR
ALONSO ZAMORA VICENTE:
Callista diplomado, de tres a cinco.
JUAN BONET: *Historias de mis manos.*

• •

TRIBUNAL DEL VIENTO

•

LA ATALAYA Y EL MAPA

THE UNIVERSITY
OF MICHIGAN
APR - 5 1960
PERIODICAL
READING ROOM

Madrid - Palma de Mallorca
Enero, MCMLX

LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *XLVI*

Madrid - Palma de Mallorca

Enero, MCMLX

Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre papel de hilo verjurado Villaseca, numerados y con el nombre del suscriptor impreso.

Depósito Legal. P. M. 7.-1958.

Imprenta Mossèn Alcover. - Calatrava, 68. - Palma de Mallorca

Foto Bernand, tomada de la revista «Preuves», de París.

P

AÑ

N
pág
am
no
las
de
nur
por
dije
den
de
lóg
al
es
por

PAPELES DE SON ARMADANS

Año V Tomo XVI. Núm. XLVI

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Escrito en la muerte de Albert Camus y a la luz de su antorcha

No es el extraño feliz quien se suicida –se dijo en estas páginas comentando la concesión del Premio Nobel al amigo muerto– sino el lógico desdichado. Los hombres no acabamos de ponernos de acuerdo sobre el valor de las palabras, sobre la idea que las palabras –esos signos de insurrección– quieren expresar sin conseguirlo casi nunca. El hombre vive preso de las palabras, atenazado por el triple garfio de lo que quisiera que las palabras dijesen, de lo que las palabras dicen y de lo que los demás pretenden que las palabras digan. En la vida de los hombres, para Camus, nada tiene sentido y la lógica, llevada hasta sus últimas consecuencias, convierte al hombre en un monstruo cruel. Este monstruo cruel es el lógico desdichado, el hombre que se quita la vida porque, en su pautada cabeza, llega a encontrarla

–empecinado en negar, absurdamente, el absurdo– vacía de sentido. El alógico feliz, el extraño que se siente dichoso porque, a pesar de todos los pesares, sigue viviendo, no se quita la vida sino que se aferra como una lapa a ella, porque lo mantiene enhiesto y en esperanza la idea de que la vida, aun vivida a trancas y barrancas, es algo que merece la pena sujetar. Este «merecer la pena» no es una consecuencia intelectual sino un instinto. El suicidio, lógica e inversamente, no es un instinto sino la meta de quien, podados todos los instintos, naufraga en el mar de desconsuelo de la lógica y abdica de lo único que a la vida pudiera anclarle: la admisión del absurdo como fuente de acontecimientos. El justo intuye que el abandono que ejerce de los inmediatos bienes terrenales vendrá compensado, con harta generosidad, por los inaprehensibles y óptimos bienes con que son premiadas las conciencias limpias: el paraíso para el creyente y la íntima noción de la pureza –que es un bien en sí mismo– para el agnóstico. Pero el justo sabe que el deliberado abandono del último y más preciado bien –la vida– no puede llevarle más que a la eterna confusión y proclama su fe en el existir –de ahí su existencialismo– aun sabiéndolo regido por leyes no lógicas.

Se viene llamando lógica, con sobrado orgullo, a la ciencia que regula los actos y reacciones que consideramos –en su pequeñez y en nuestra pequeñez– lógicos.

Pero también se viene olvidando que hay una lógica trascendente y de huidizas fronteras que gobierna todo lo que, lógico o ilógico, acontece. El conocimiento humano, que es muy limitado y estrecho, no le da cabida dentro de la lógica porque ignora hasta dónde la lógica llega. La lógica tiene las lindes mucho más allá de la disciplina que, con notoria falta de lógica, sigue llamándose lógica. La lógica es una geometría aunque los hombres, hoy por hoy, lo ignoremos. Probablemente, la biología (que en su remoto origen y en sus remotas consecuencias se identifica con la metafísica) está lastrada de nostalgias y afanes lógicos dentro de los que cabe –y algún día se sabrá por qué– el absurdo.

Incluso el suicida gratuito, el hombre que se quita la vida sin que nadie, ni aun él mismo, sepa por qué razón o sinrazón, no es un extraño sino un lógico insatisfecho, un lógico que no quiso dar acomodo en su cabeza a la idea de que el absurdo existe y, aunque imprevisible, manda sobre la vida y sobre la muerte. La rareza del extraño no es la extrañeza del lógico sino la dicha, casi beatífica, del hombre que se sabe a merced del absurdo y sus absurdas mañas. Si la teología fuese explicada por Dios en vez de por los hombres, el absurdo caería dentro de la lógica.

Albert Camus, que era la voz de Europa clamando por su moral, ha muerto a manos del absurdo y, quizás

por esto (lo que no deja de ser absurdo) su palabra haya cobrado aún más hondos y actuales matices de verdad. Las muertes imprevistas, las muertes sin aviso ni agonía, rebasan el mojón que separa el absurdo de todo lo demás posible. Y la muerte de Albert Camus –estúpida sobre absurda– debe cargarse al capítulo de la más ilógica malaventura: por ejemplo, el automóvil al que se le pincha una rueda llevando dentro al hombre que era la conciencia de Europa. Sería doloroso que alguien no encontrara absurda la muerte de un hombre de excepción por un procedimiento tan vulgar.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

RICARDO GULLÓN:

«Platero», revivido

«*Platero*», *revivido*

1.

Corregir, para Juan Ramón Jiménez, era, por de pronto, revivir lo escrito. Lo he contado en otra parte y aun cuando no sobraría repetirlo (por aquello de André Gide (creo que fue Gide quien lo escribió): «todo está dicho, pero como nadie escucha es preciso volver a empezar continuamente»), me limitaré a lo esencial de sus técnicas de revisión. El gran moguereño puntualizó: «Correjir, ordenar la sorpresa», y hablando conmigo de las distintas versiones de sus poemas, me dijo, entre otras cosas: «Escribo siempre de un tirón, a lápiz, luego lo dicto o lo pone Zenobia a máquina, y lo veo objetivado, fuera de mí. Entonces sí lo corrijo despacio, pero después, una vez que lo dejo, ya no me ocupo de él; si años más tarde lo releo tal vez cambie un adjetivo, una palabra, si en la nueva lectura el cambio se impone por sí.»

En la relectura «vivía» otra vez la intuición originaria; volvía a sentir el impulso creador, y la imaginación, encendida de nuevo, suscitaba cambios, alteraciones, mucho más hondas y vastas de lo en principio pensado. Añádase a esto la inexorable mirada crítica con que veía todo lo suyo y se comprenderá la causa de aquella incesante rectificación a que sometía su trabajo. Si tanto se exigía es porque aspiraba a lo perfecto —a la perfec-

ción de la rosa– y nunca se consoló de la imposibilidad de lograrla.

Toda su obra se le aparecía, en determinados momentos, como original a retocar, a concluir y, en sus últimos tiempos, al publicar *Españoles de tres mundos* y *Animal de fondo* señaló su carácter de libros provisionales, incompletos. Sus mejores libros le parecían sinfonías o sonatas inacabadas y ninguno se sustrajo a la ley de tan imperioso rigor perfeccionista. ¿Cómo podrían sustraerse, si esa norma rechazaba cualquier excepción y se aplicaba cada día en alguna parte del vasto dominio juanramoniano? Sustituir, eliminar, añadir..., y siempre la posibilidad de un hallazgo fulgurante, un complemento feliz, la brasa viva en vez del rescoldo.

Suele creerse que algunos libros de Juan Ramón Jiménez no fueron retocados por él con posterioridad a la fecha de publicación y como ejemplos característicos se citan *Platero y yo* y *Diario de un poeta recién casado*. Sorprendente error. Respecto al segundo, ya he contado que en determinada época añadió al poema final, en su última línea, la palabra «Aunque», para dar a entender que no estaba tan seguro como antes de que el puritanismo norteamericano, aludido en el fragmento, fuera tan atractivo y puro como lo creyó en la época del primer viaje a Estados Unidos. El tiempo y la reflexión le incitaron a formular esa moderada reserva[1].

He visto poemas del *Diario* con variantes notables, mas ahora dejaré a un lado cuanto se refiere a ese

[1] Puede verse en la edición Losada, Buenos Aires 1948; en la de Aguado, Madrid 1955, se sigue la versión original.

libro limitándome a estudiar las correcciones a *Platero y yo*, conforme constan en dos ejemplares de esta obra y en otro libro y papeles diversos conservados en la Sala de la Universidad de Puerto Rico donde se guarda el archivo y biblioteca donado por el matrimonio Jiménez.

El primero de los volúmenes de *Platero* es un ejemplar de la edición Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1937; el segundo corresponde a la edición Losada, Buenos Aires, 1942. Hay también un tomo de *Verso y prosa para niños*, edición de La Habana, 1937, que tendré en cuenta, en lo relativo a *Platero*, y por último una porción de papeles, hojas sueltas y apuntes de que hablaré más adelante, pues, para mejor orden de la exposición, considero preferible examinar por separado los dos grupos de material.

El volumen Calpe lleva en la hoja de guarda una nota que dice: «Ej. de trabajo.» Tanto ésta como las demás anotaciones en los volúmenes citados son de puño y letra de Juan Ramón. Bajo el *Copyright* añadió la siguiente relación de ediciones:

«1ª. edición:	«Casa Calleja»:	191	
2ª. » :	«Resid. de estudª.:	192	
3ª. » :	» » » :	192	
4ª. » :	«Signo»:	192	
5ª. » :	Yo (	1936.	
6ª. » :	«Espasa-Calpe (Argentina»	1937.	
7ª. » :	«Losada»	1941.	

(Ediciones piratas, 2)»

Las cuatro primeras fechas aparecen incompletas, según las transcribo, faltas de la última cifra, testimonio de que Juan Ramón no las recordaba con precisión. No registró en la lista las ediciones menores, impropiamente llamadas «para niños». Sólo en seis capítulos hallo correcciones, y no muy importantes; varias se limitan a subsanar erratas, como en seguida veremos; en el capítulo 19, *Paisaje Grana*, cambia «transparentes» por «*trasparentes*» y «transtorna» por el correcto «*trastorna*»; en el 31, *El Demonio*, «Transmuro» pasa a ser (en dos líneas diferentes) «*Trasmuro*»; y «transtornadas», «*trastornadas*», rectificando la distracción o el capricho del linotipista rioplatense.

Lo enmendado en los capítulos 26, *El Aljibe*, y 57, *Paseo*, no es tampoco cosa esencial; en el primero, en vez de escribir «pieza sola» invierte el orden de las palabras diciendo: «*sola pieza*», y añade el calificativo «*musical*» a la frase referida al aljibe: «No tiene eco *musical*,»; en el segundo, «cuán dulcemente» se convierte en «*qué* dulcemente». En el capítulo 99, *El Castillo*, en el segundo párrafo elimina lo puesto entre paréntesis: «A don Ignacio, ya tú lo has visto, confiado, con su (contrabando de) aguardiente.» En el capítulo 133, *Nostalgia*, el texto conocido repite cuatro veces la frase: «Platero, tú nos ves ¿verdad?». Pues bien, en la segunda y la tercera repetición modifica la posición de los términos, aunque no su sentido y dice, respectivamente: «*Verdad que tú nos ves?*» y «*Nos ves, verdad, Platero?*».

Éstas son las variantes del ejemplar Espasa. Antes de pasar al de la edición Losada, indicaré el cambio

introducido en un ejemplar de *Verso y prosa para niños*, conservado en la Sala Zenobia-Juan Ramón. El capítulo 135, *Melancolía*, de *Platero y yo*, incorporado a esa antología, está rectificado, añadiendo al último párrafo las palabras que subrayo: «Y, como contestando a mi pregunta, otra leve mariposa blanca, que antes no había visto, *y que me pareció, metamorfoseada, la de la cuadra, el día de la muerte de Platero,* revolaba insistentemente, igual que un alma, de lirio en lirio.» No es mucho, pero suficiente para indicar la tendencia inspiradora de las variantes que vamos a constatar, producidas en buena parte por deseo de precisar detalles que en la versión impresa no se fijaron con exactitud. Aquí el poeta añadió un pormenor significativo, sin duda traído a su memoria por una de esas ráfagas que atraviesan el alma del hombre, oreándola al impulso de la nostalgia.

2.

El volumen Losada, como los dos a que acabo de referirme, contra lo que ocurre con frecuencia en los utilizados por el poeta para su trabajo, se encuentra en perfecto estado, sin hojas arrancadas, ni mutilaciones de ningún género. En una de las primeras páginas lleva la siguiente nota autógrafa: «Ej. de corrección. (Wash., 1943)»; así queda señalada la fecha probable de esta revisión. Para facilitar al lector la comprensión de los cambios introducidos en el texto, pongo entre paréntesis lo eliminado y destaco en cursiva lo añadido

al texto original. Las variantes de este ejemplar son bastantes y suficientemente significativas como para interesar al curioso lector e incitarle a penetrar en las oscuras simas donde se gesta la creación poética. El análisis de estos cambios permite comprender cómo funcionaba la conciencia crítica, la ardua vigilancia crítica ejercida por el poeta sobre sus invenciones.

No menos de ocho variantes encontramos en el capítulo primero, *Platero*, y aunque cueste trabajo hacerse a la idea de que fueron alteradas líneas deliciosas que hace años sabemos de memoria y a menudo repetimos con deleite, es justo reconocer que, en general, lo enmendado gana en precisión, sencillez y popularismo. Veamos cómo queda la oración inicial: «Platero es pequeño, (peludo) *lanudo*, suave; tan blando por fuera, que (se diría) *parece* todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros (cual) *como* dos escarabajos de cristal negro.»

En el segundo párrafo las florecillas «gualdas» pasan a ser «*doradas*» y suprime la coma antepuesta al último inciso: «en no sé qué cascabeleo ideal». En el párrafo siguiente, a las naranjas «mandarinas» las llama «*mondarinas*», tacha la coma entre «las uvas moscateles (,) todas de ámbar» y los puntos suspensivos con que concluye el párrafo; éstos los suprime igualmente en la primera oración del siguiente, ahora transformado así: «Es tierno y mimoso igual que un niño (,que) *y* una niña (...) *en un burro*; pero fuerte y seco por dentro, como de piedra.»

En el capítulo 5, *Escalofrío*, sustituyó la palabra «tácito» por «*mudo*»: «Alguien se esconde, (tácito)

mudo, a nuestro pesar...» Y por cierto, al modificar esta oración, dejó la errata «pesar» por «pasar».

En el capítulo 12, *La púa*, se limitó a tachar los puntos suspensivos finales en el primero y último párrafo y dos comas en el penúltimo: «para que el agua corriente le lama (,) con su larga lengua pura (,) la heridilla.» En el tercer párrafo registramos la presencia de un gerundio nuevo: «Platero ha dejado la mano derecha un poco levantada, mostrando la ranilla, *temblando* sin fuerza y sin peso,».

En el capítulo 16, *La casa de enfrente*, las variantes son de escasa entidad. Suprime varias comas: «desde donde yo miraba a Huelva (,) encaramándome en la tapia. Alguna vez me dejaban ir (,) un momento,» «¡Cuántos sueños le ha mecido a mi infancia esa pobre pimienta que (,) desde mi balcón (, veía yo) *yo veía*, llena de gorriones (,) sobre el tejado de don José!» En el primer párrafo suprime los puntos suspensivos tras «azamboas y besos (...).»; cambia los guiones en paréntesis, completa el apellido de «Fray Juan Pérez *de Marchena*» con las dos palabras subrayadas, y modifica así la última oración: «Eran dos pimientas (,) que no uní nunca: una, la que veía, copa con viento o sol, desde mi balcón; otra, la que veía en el *mismo* corral de don José, desde su tronco (...).» En el párrafo final suprime la coma puesta detrás de «hora (,)» y escribe «extraordinario» con su ortografía peculiar: «*estraordinario*».

Las variantes del capítulo 24, *Don José, el Cura*, son también ortográficas. Aparte suprimir los puntos suspensivos en tres sitios donde antes figuraban, modi-

fica así el primer párrafo: «Ya, Platero, va un*j*ido y hablando con miel. Pero la que, en realidad, es siempre an*j*élica, es su burra, la *S*eñora.»

Nueva sustitución del «cual» por «como» encuentro en el capítulo 26, *El Aljibe*, constatándose algún otro cambio: «Dos fríos terribles se (cruzaron) *chocaron* en mi pecho (cual) *como* dos espadas que se cruzaran, (como) dos fémures bajo una calavera (...).» En el penúltimo párrafo hay cuatro variantes: «Recuerdo, cuando era niño, las noches largas de (lluvias) *lluvia*, (en) que me desvelaba *con* el rumor sollozante del agua redonda que caía, de la azotea, en el aljibe. Luego, a la mañana, íbamos, locos, a ver hasta donde había llegado el agua. (Cuando) *Si* estaba hasta la boca, como está hoy, ¡qué asombro, qué gritos, qué admiración!»

El capítulo 28, *Remanso*, suprime los puntos suspensivos en cinco lugares: al final del primer párrafo; tras la primera, segunda y cuarta oración del segundo, y en el siguiente; invierte «celeste frescura» dejando «*frescura celeste*» y, como era previsible, cambia en ese la equis de «extasiados». Por cierto, que al final del capítulo agregó Juan Ramón este comentario, escrito como para sí: «Buen prólogo a mi obra». Conviene leer tan espléndida página, pues en ella están expresados con hermosa sencillez los sentimientos del poeta y es fácil entender por qué pensó utilizarla para encabezar, y en cierto sentido explicar su obra. Es verdad: hubo siempre en Juan Ramón un combate entre la añoranza por la paz imposible de la infancia y el corazón herido por el amor y el dolor que le impedía sentirla

(ni siquiera en el recuerdo) como un día la viviera. Es la condición del hombre, la condena del hombre a vivir en la contradicción, soñando, a la vez el «remanso de antes, verde y solitario» y el batir de la existencia donde el oleaje llega una y otra vez al corazón, elevándolo, transfigurándolo y a menudo golpeándolo.

Son muchas las variantes del capítulo 40, *El pino de la corona*. Veamos íntegro el primer párrafo: «(Dondequiera) *En cualquier sitio* que paro, Platero, me parece que paro bajo el pino de la Corona. A dondequiera que llego (–) *(*ciudad, amor, gloria*)* (–) me parece que llego a su plenitud verde y derramada bajo el gran cielo azul de nubes blancas (.) *sobre su colina de arena colorada*. Él es faro rotundo y claro en los mares difíciles de mis sueños, como lo es de los marineros de Moguer en las tormentas de la barra; segura cima de mis días difíciles, en lo alto de su cuesta roja y agria, que toman los mendigos (,) *los carabineros y los ladrones*, camino de Sanlúcar.» La sustitución del primer «dondequiera» tiende simplemente a evitar repeticiones, pero lo añadido después me parece digno de comentario. Lo primero: «*sobre su colina de arena colorada*», suma otra nota de color a las tres enlazadas en la línea precedente: verde, azul, blanco, y adelanta la palabra *colina*, que, reiterada por «cima» e indirectamente por «cuesta», refuerza en el lector la sensación de que el pino de la Corona está situado en un altillo. Incluir «*los carabineros y los ladrones*» en la oración final, acaso tendiera, entre otras cosas, a envolver carabinero, mendigo y ladrón en la misma alusión despectiva, por otra parte ya con precedente, por analogía, en el capítulo 125, que

empieza diciendo: «Desde niño, Platero, tuve un horror instintivo al apólogo, como a la iglesia, a la guardia civil, a los toreros y al acordeón.» Más adelante, en el mismo capítulo 40 hay otra sustitución de «cual» por «*como*»; aparece señalada, probablemente para rectificarla, la repetición de la palabra «corazón», y el verbo en pretérito: «tronchó», cambia en «desgajó», más apropiado cuando se habla de la rama del árbol dañada por el huracán, y más en consonancia con la imagen siguiente: «me pareció que me habían arrancado un miembro». Refiriéndose al pino de la Corona añadió Juan Ramón tres palabras importantes para mostrar la persistencia de sus sentimientos filiales: «Es *con mi madre,* lo único que no ha dejado (,) al crecer yo (,) de ser grande, lo único que ha sido mayor cada vez.» Salta a la vista que la afortunada corrección, o, mejor dicho, complemento, da a la frase grandeza y fuerza. Y yo me atrevería a pedir, que esta modificación tan bella y tan expresiva de cómo la sombra materna se extendió cada día más ancha y protectora sobre la vida y el sueño del poeta, se tuviera en cuenta para ediciones sucesivas.

En el capítulo 43, *Amistad*, tras eliminar dos comas: «Como me adormilé (,) seguro (,) sobre él,» sustituye de nuevo «cual» por «*como*»; altera una oración: «Si el camino se (torna) *le vuelve* fragoso y le pesa un poco, me bajo para aliviarlo.»; elimina los puntos suspensivos de los dos últimos párrafos.

En el capítulo 52, *El pozo*, redacta el primer párrafo en la forma siguiente: «¡El pozo! (...) Platero, ¡qué palabra tan honda, tan verdinegra, tan fresca, tan sonora!

Parece que es la palabra la que taladra, *j*irando, la tierra oscura, hasta llegar al agua fría. *Que el nombre ha hecho al pozo.*» Es sabido que para Juan Ramón el nombre hace a la cosa. «Creemos los nombres» y el poeta será semejante a Dios, capaz de inventar y crear por la fuerza de su palabra. Más adelante corrige una errata y modifica la oración final del antepenúltimo párrafo: «¡(Oh) *L*aberinto quieto y mágico, parque umbrío y fragante, magnético salón encantado!» Obsérvese que, sin duda por inadvertencia, no cambia en jota la ge de «mágico».

En el capítulo 56, *Corpus*, encuentro nuevas variantes. Por de pronto, al describir la procesión añadió dos precisiones, haciendo figurar en ella personas antes omitidas; el final del párrafo segundo, lo modificó así: «Al fin, entre la guardia civil, *el diputado y el clero,* la Custodia, ornada de espigas granadas y de esmeraldinas uvas agraces su calada platería, despaciosa en su nube celeste de incienso.» La notación no pierde fuerza al hacerse más precisa, y la estampa sigue siendo la misma, con mejor verdad. En el mismo capítulo suprime los puntos suspensivos de los dos últimos párrafos, sustituye «en derredor» por «*alrededor*», «nieve» por «*blancura*» y «al punto» por «*pronto*». Esta última modificación, para eliminar la ligera anfibología resultante de una repetición «que tornan *al* punto, *al* claro misterio del día», y las tres para dar mayor tersura y sencillez a la prosa.

En el capítulo siguiente, *Paseo*, anoto dos correcciones de estilo: «*qué*» en vez de «cuán», y una ortográfica: «*yerba*», donde escribía «hierba». Cada

uno de los tres últimos párrafos incluye un inciso complementario. El antepenúltimo: «Hacia los montes, la compacta humareda de un incendio hincha sus redondas nubes negras, *que parecen pinos de la gloria*». El penúltimo intercala entre la segunda y la tercera oración una nueva: «*Qué pueden contra dios o el diablo un hombre y un burro?*», y en el final alarga una oración, añadiendo seguidamente otra: «¡Qué sencillo placer diario *el suyo*! *Yo me quedo en mi esperanza permanente.*» Por otra parte, suprime los puntos suspensivos de los párrafos primero y último.

El capitulo 60, *El sello*, cambia la usual ortografía de «reloj» por la fonética: «*reló*», e intercala un «*mi*» en cierta oración del tercer párrafo, que ahora reza así: «encargué un sello con mi nombre y *mi* pueblo.» El final del penúltimo párrafo se alarga y reza de este modo: «Y dando a un resorte, aparecía la estampilla, nuevecita, flamante, *con su olor a tinta morada, fuchina decían, emanando del pañito empapado.*» Debajo de «emanando» puso «*saliendo*», sin tachar el otro gerundio, sin duda para decidir más tarde cuál de los dos seleccionaría.

En el capítulo 61, *La perra parida*, no hay otros cambios que un «*pues*» al comienzo del segundo párrafo: «Platero, *pues* dicen que la perra anduvo como loca todo aquel día,» tendiendo a subrayar el tono conversacional y por él la comunicación entre el poeta y su asnillo, y la eliminación de puntos suspensivos en seis lugares en donde aparecían, y de cuatro comas: «Lobato (,) el tirador.»; «Salud (,) la lechera (,)» y «Todavía a la oración la vieron (,)».

En el capítulo 62, *Ella y nosotros*, sobre suprimir todos los puntos suspensivos y sustituir guiones por paréntesis en los dos primeros párrafos y por comillas en el penúltimo, anoto un par de aclaraciones complementarias. Aparecen en la última oración del segundo párrafo, que en la nueva versión se leería: «Y las nubecillas de vapor celeste de la locomotora (¿te acuerdas?) entristecían un momento el sol y las flores, rodando vanamente *en redondeles difusos* hacia la nada.»

Las variantes abundan en el capítulo 71, *Tormenta*. Hallo los acostumbrados cambios de puntuación, la habitual supresión de puntos suspensivos (todos los del texto impreso) y sustitución de guiones por paréntesis; en el segundo párrafo nuevas variantes: «El trueno (,) sordo (,) retumbante (,) interminable, (como) un bostezo *tremendo* que no acaba del todo, (como) una enorme carga de piedra que cayera del cenit (al) *sobre los (tejados) techos* [sic] pueblo, recorre (,) largamente (,) la mañana desierta.» Y concluye: «Todo lo *aparentemente* débil (–) *(*flores, pájaros*)* (–) [«desaparece», y debajo, como alternativa posible: «*parece que*»] de la vida.» Después de suprimir dos comas «el espanto mira (,) por la ventana entreabierta (,) a Dios,» y de escribir «tra*j*icamente» donde decía «tragicamente», añade un gerundio a la oración final: «Luego, un carro de la vendimia, *traqueteando* vacío, de prisa (...)». Este «*traqueteando*» permite constatar una vez más que la memoria de Juan Ramón se mantuvo fresca y colmada, rememorando la visión desencadenante del poema, lo que le permitía rectificarlo (revivirlo, según prefería decir) y añadir algún

elemento eficaz, como en este caso lo es el del movimiento del carro; por otra parte, el gerundio empleado es sonoramente expresivo de ese mismo movimiento: tra-que-teo. En el penúltimo párrafo cambia el infinitivo «escapar» por «*salir*», y complementa una oración en la forma siguiente: «Los corazones están yertos *y chicos, duros.*» Al final del capítulo añade tres palabras: «—¿Qué será de Platero, tan solo en la indefensa cuadra del corral? *Voy a verlo...*» Esta modificación es otro dato revelador de la entrañable relación entre poeta y asnillo.

El capítulo 73, *Nocturno*, tiene en el primer párrafo las variantes siguientes: «Del pueblo en fiesta, (rojamente iluminado hacia) *traspasado de rojo hasta* el cielo, vienen agrios valses nostálgicos *de Viena,* en el *moguereño* viento suave.» Debo hacer constar que la lectura de la palabra «*hasta*» es dudosa; no veo con claridad la *s* que sobrecarga la «c» de hacia. Más adelante, en el antepenúltimo párrafo sustituye «asno» por «*burro*». Elimina los puntos suspensivos del segundo párrafo y varias comas: «La torre se ve (,) cerrada, lívida (,) muda y dura,»; «se pone (,) solitaria (,) sobre el río»; «La esfera gira (,) sudorosa y blanda...»

En el capítulo 78, *La luna*, hay una primera corrección, puramente gramatical, en el primer párrafo, poniendo «Yo *lo* aguardaba» en lugar de «Yo le aguardaba», refiriéndose a Platero. En el último dos nuevas alteraciones: «Platero la miraba (fijamente) *fijo* y sacudía, con un duro (ruido) *ruidote* blando, una oreja.»

El capítulo 86, *El perro atado*, presenta en el primero y último párrafo innovaciones que no por ser

en apariencia minúsculas dejan de merecer atención. Veamos: «La entrada del otoño es para mí, Platero, un perro atado (,) ladrando limpia y largamente (,) en la soledad de un corral, (de) un patio o (de) un jardín, que comienzan con la tarde a ponerse fríos y tristes (...). Dondequiera que estoy, Platero, oigo siempre, en estos días que van siendo cada vez más amarillos, ese perro atado (,) que ladra al sol (de) *del* ocaso (...).» En el párrafo segundo quita las comas de la oración inicial: «Su ladrido me trae (,) como nada (,) la elegía.» y los puntos suspensivos finales; éstos los suprime también en los restantes lugares del párrafo final, en donde sustituye «torna» por «*vuelve*», y añade la palabra «*ya*», en esta forma: «La belleza hace eterno el momento fugaz y sin latido (,) *ya*,».

Los cambios del capítulo 89, *Antonia*, carecen de trascendencia. Tachó Juan Ramón los puntos suspensivos finales del primer párrafo y varias comas en los siguientes: «La muchacha siguió (,) orilla arriba (,) hasta el vallado de los chopos,»; «Luego se echó a reir (,) súbitamente (,) contra un árbol...»; «sus duras piernas que redondeaban (,) en no sospechada madurez (,) *preciosa* los círculos rojos y blancos de las medias bastas.» añadiendo ese adjetivo «*preciosa*» a la «no sospechada madurez» de las piernas de Antonia. En los dos últimos párrafos suprime las comas puestas tras las palabras: «ceñía» y «grité».

En el capítulo 99, *El castillo*, elimina los puntos suspensivos finales del primer párrafo y varias comas del segundo: «Sólo una casa hay (,) blanca y azul (,)

entre las bodegas»; escribe «*casi iguales*» en lugar de «iguales casi». Como las últimas oraciones del segundo párrafo están considerablemente cambiadas, es preferible copiarlas íntegras: «En esta gavia es donde se murió Pinito (y donde) *que* estuvo dos días *pudriéndose desangrado* sin que lo viera nadie. Aquí pusieron los cañones cuando vinieron los artilleros. A don Ignacio (,) *el bueno* ya tú lo has visto (,) *huyendo* confiado (,) con su (contrabando) *contrabandillo* de aguardiente. (Además,) *Y como* los toros entran por aquí (,) de las Angustias, (y) no hay ni chiquillos siquiera.» En el párrafo final cambia en ese la equis de «éxtasis» y pone «*con* el absoluto silencio» donde decía: «en el absoluto silencio». (No sé si sobrará aclarar que gavia es zanja, pues el primero de estos vocablos no se usa, me parece, sino en ciertas zonas de Andalucía.)

En la línea inicial del capítulo 103, *La fuente vieja*, sustituye «sobre el pinar» por «*bajo* el pinar»; elimina en seguida la preposición «de» y escribe «encierra en *ella*» en vez de «encierra en sí». En el segundo párrafo pone «*Catedrales*», con mayúscula, y no con minúscula, según figuraba en el texto; en el tercero los cambios son más acusados: «De ella fuí a todo (.), (De) *de* todo (torné) *volví* a ella. De tal manera está en su sitio, tal armoniosa sencillez la eterniza, el color y la luz son suyos tan por entero, que casi se podría (coger) *cojer* de ella en la mano, como su agua, el caudal completo (de la vida) *del vivir, vijilia, sueño y muerte*. La pintó *también* Bocklin sobre Grecia; Fray Luis la (tradujo) *había ya traducido*; Beethoven la inundó de [«alegre» tachado y sustituído

por una palabra indescifrable] llanto; Miguel Angel se la dió a Rodin.» En el párrafo siguiente, hay también variantes: «Es la cuna y (es) la *cama de* boda; es la canción y es el soneto; es la realidad y es la (alegría) *fantasía*; es la muerte.»

En el capítulo 109, *Cencerrada*, apunto varias enmiendas: el inicial «Verdaderamente» es sustituído por «*De verdad*», suprime la coma antes puesta detrás de «dando lección» y cuando habla de Pepito el Retratado, añade a la descripción del sujeto el siguiente detalle: [iba] «vestido de cura, en un burro negro, *un bonete capirucho y* (con) un pendón.» Al final del párrafo añade una frase, comentario irónico y algo extemporáneo. Dice cómo iban los chiquillos «tocando latas, cencerros, peroles, almireces, gangarros, calderos, en rítmica armonía (,) *que me hubiera gustado enviar a Stravinsky*». Tras los puntos suspensivos con que concluía el poema hay ahora nueva precisión: «Al fin, sólo quedarán la luna llena (y) el romance... y la verdad desnuda.»

El capítulo 120, *Noche pura*, únicamente presenta esta modificación: «Nosotros, Platero, vamos a ir despacio, tú con tu lana y (con) mi manta, yo con mi alma (,) *y con tu compaña*». Evidentemente quiso Juan Ramón completar el paralelismo extendiéndolo a dos términos: «tu lana y mi manta» y «mi alma *y tu compaña*». La «*compaña*» del borriquillo es abrigo y confortación para la melancolía del poeta.

Las variantes del capítulo 123, *Mons-Urium*, me parecen de sumo interés. Este trozo está dedicado, como se sabe, al Monturrio moguereño. Veamos los

cambios: «El Monturrio, hoy. Las colinitas (rojas) *ocrirrojas, cabezas albinas* más pobres cada día por la cava de los areneros, que, vistas desde el mar, parecen (de) *escoria de* oro y que nombraron los romanos de ese modo *memorial,* brillante y alto. Por él se va, más pronto que por el Cementerio, al Molino de viento. Asoman ruinas por (doquiera) *todos lados* y en sus viñas los cavadores sacan huesos, monedas y tinajas.» Hablando de Colón, inmediatamente después, precisa «los dos regalos que nos trajo de América. *El tabaco y la sífilis.*», precisión innecesaria, acaso aportada en un impulso de crudeza mucho menos infrecuente en él de lo que suele creerse. En la oración siguiente intercala unas palabras: «Los que me gusta sentir bajo mí, como una raíz fuerte, son los romanos, *antes que los moros,* los que hicieron ese hormigón del Castillo que no hay pico ni golpe que arruine,». Al final acomoda el texto a las variantes iniciales, para deducir su lógica y lírica conclusión: «Mi (nostalgia) *nostaljia* de lo mejor ¡tan triste en mi pobre *rico* pueblo! halló un engaño deleitable.» Y tras cambiar los guiones en paréntesis y poner ese en vez de equis, en «inextinguible», concluye: «Moguer, Monte de *escoria de* oro, Platero: *oro fuiste y fuí aunque de escoria* puedes vivir y morir contento.» Cuando en algún momento se observen faltas en la puntuación, recuerde el lector que estas correcciones solamente son apuntes sumarios al margen o entre líneas del texto impreso, llamadas a ulterior revisión cuando puestas en limpio para la imprenta y más tarde en pruebas, conforme acostumbraba hacer el poeta.

El último capítulo de *Platero y yo* en que encuentro revisiones sobre el ejemplar Losada, es el 127, *León*. Al final del penúltimo párrafo y al comienzo del siguiente añade y antepone respectivamente dos frases idénticas, cambiando tan sólo el orden de la oración: «*Pobre y solo León*», dice la primera vez, y después: «*León pobre y solo*». Dada la técnica de creación y corrección utilizada por el poeta es posible imaginar que la frase se escribió de dos maneras para más tarde seleccionar una de ellas, la considerada preferible; en sus borradores de prosa y verso se puede comprobar cuán frecuente era en Juan Ramón este procedimiento de trabajo, como si además del oído hubiere la vista de participar en la selección de las palabras. En cuanto a la tarjeta de León, donde constaba el título: «Decano de los Mozos de Cuerda de Moguer», le añade una línea entre ésta y el nombre, cuyo significado irónico es visible: «*Lejítimo descendiente de de* [sic] *Pinzones*».

3.

Dispersos en varias de las cajas donde Juan Ramón guardaba borradores, versiones corregidas, hojas sueltas de sus libros, con o sin enmiendas, material para nuevas publicaciones, encontré cierto número de papeles que constituyen el original (parte del original) para una edición revisada de *Platero y yo*, que nunca llegó a ver la luz. Son en total 88 hojas y una octavilla; 10 de ellas están manuscritas, 38 escritas a máquina y las 44 restantes son recortes de páginas de *Platero*

correspondientes a diversos capítulos de la edición Calleja, 1917. 27 hojas aparecen sin corrección alguna y, por lo tanto, son las 61 restantes las que ahora tendremos en cuenta, pues en ellas figuran correcciones o variantes con curiosas particularidades.

Conviene decir que las 27 hojas en que no aparecen cambios son todas de recortes del texto conocido. El conjunto de los papeles a que me refiero tiene, a modo de cubierta, una hoja amarilla en la cual escribió Zenobia, con letra grande y descosida: «*Platero*». Según creo, esta nueva ordenación y revisión de su libro (pues de tal cosa se trata) la preparaba el poeta para incluirla en el amplio volumen «total» titulado *Destino*. Las hojas autógrafas, encontradas con las demás, corresponden a las portadillas del proyectado tomo, al nuevo prólogo y a la nueva dedicatoria. Las siete hojas de portadillas dicen así:

1– Escrito con lápiz amarillo: «Platero» y debajo, con lápiz negro: «(y yo)»
2– Con lápiz negro: «J.R.J. / Leyenda andaluza / moguereña / Platero, Josefito, / Ente, Sombra, Mujer, Flora, / Bestia / Piedra / de Moguer»
3– Con lápiz negro: «1/ Platero / Platero menor, Platero grande / Pobre Platero»
4– Con lápiz amarillo: «1./ Primer Platero». Con lápiz negro: «(tierno / (juguetón»
5– Con lápiz amarillo: «2. Platero» / Con lápiz negro: «(hombre»
6– Con lápiz amarillo: «y 3./ Platero final /». Con lápiz negro: «(y Después) / (hacia la muerte / y luego»

7- Con lápiz negro: «Y». Con lápiz amarillo: «Después.» / Con lápiz negro: «Sólo esta portadilla / Los poemas, seguidos. / 1 Platero de cartón (Madrid, 1915./ 2 Mudeví (Madrid 1915/ 3 Obstinación (Madrid, 1915 / y 4 A Platero en su doble tierra. (Moguer, 1916»

Al reverso de la hoja 4, también manuscrito, se lee: Con lápiz rojo: «Platero y yo.»/ Con lápiz negro: «(1907-1916).» / Con lápiz rojo: «12» / «25». Esta última cifra tachada con lápiz negro.

Al reverso de la hoja 5, en lápiz rojo, ligeramente tachado con lápiz negro: «Ciudad blanca de Platero.» En la línea siguiente, con lápiz negro: «(1907-1916).»; debajo del 7 aparece la cifra *9* y debajo del 16 el número *15*, lo que denota vacilación en cuanto a fechas. Al reverso de la hoja 6, escrito con lápiz rojo: «Platero final.» Y debajo, con lápiz negro: «(1912-1916).»

A continuación figura la nueva dedicatoria a don Francisco Giner de los Ríos, que copio íntegramente: «A Francisco Giner que amó y divulgó tanto ya en sus últimos días mi primer Platero, en su día de la eternidad en el Paraíso de la aurora». Debajo una apuntación que, como ya indiqué con referencia a otro caso, refleja posibles variantes del texto, fijadas sobre el papel, para, en su vista y comparándolas, decidir la redacción definitiva. Lo escrito son dos líneas, junto a las cuales, arriba y abajo, pone algunas palabras, también eventuales rectificaciones. En el primer renglón dice: *«en el Paraíso de la tarde (eterna»*. Y arriba, con un rasgo que arranca del final de la palabra

Paraíso, «*de la eternidad*»; debajo de «*tarde*» escribió «*noche*», y debajo de «*Paraíso*», anotó «*interno*». En la línea final escribió: «*en el profundo día de la noche eterna*». El cuidado, la atención puesta para redactar una simple dedicatoria, declara terminantemente la alta conciencia profesional de Juan Ramón Jiménez.

Autógrafo en su totalidad es también el prologuillo redactado por el autor para la nueva edición; lo llama *Prologuillo o Final:* «(En 1914, los editores de «La Lectura», Madrid, que conocieron mi libro «Platero y yo», inédito entonces, me pidieron que elijiera de él una breve colección de poemas para la Biblioteca «Juventud» de sus Ediciones. Lo escojí y el librito se publicó aquella Navidad. Pero «Platero y yo» no es, como se suele creer, un libro «escrito para los niños». Compone, con otros libros de la misma época (Monturrio: Entes y sombras de mi 2ª. infancia, Josefito Figuraciones, Flores, bestias, piedras de Moguer) mis recuerdos de infancia y adolescencia.

(Aproveché el tema de «Platero» para escribir una historia anecdótica y lírica de mi infancia) La nota que sigue fue escrita para [tachado: *esta*] aquella edición anticipada de «Platero y yo».

Un poco más abajo, escribió: «*(Frente a frente con la nota. Esto con letra menor; la nota con letra grande).*»

Las pocas líneas de esta advertencia son muy valiosas. En ellas queda, una vez más, definido el carácter del precioso libro: autobiografía lírica que, a la hora de revisar y ordenar la obra total con vistas a edición

definitiva (hasta el punto que tal conclusión podía darse en Juan Ramón Jiménez) se inserta del modo más natural entre las páginas –¡tantas y tan admirables!– dedicadas a evocar los recuerdos de infancia y adolescencia. Hay entre estos fragmentos unos cuantos que no desdicen de los mejores capítulos «platerescos», y pueden y deben ponerse a su lado: pienso, por ejemplo, en *El zaratán*, donde resplandece la misteriosa figura de Cinta Marín, la hermosa incurable, reflejada, como en espejo velado de sombras, en la fantasía del niño que desde lejos secretamente la sueña; pienso, también, en *¡Herodes!*, *La sabinita* o *El auxiliar Silóniz*, imágenes del «calidoscopio» siempre iluminado y movible, no menos moguereñas y no menos embellecidas por la gracia de la memoria que las de Anilla la Manteca o Darbón, «el médico» de Platero. (A quien un crítico, hace poco, ha creído médico verdadero).

Autobiografía, sí, y lírica, además, Elegía moguereña. Poesía del corazón en que se dicen sentimientos, emociones y sucesos (recuérdese: «anecdótica»). Platero es parte de la autobiografía y ésta sirve para contar con sencillez una historia sin casi historia. Cada capítulo (se ha dicho muchas veces) puede leerse separadamente de los restantes, pero sólo dentro del conjunto rinde todo su sentido. En este libro forjó Juan Ramón, no tanto su imagen, como la imagen de sí que deseaba transmitir al lector; tal deseo es ya revelador de cómo se veía y cómo entendía lo que consideraba su ser auténtico, lo mejor y más genuino de sí mismo.

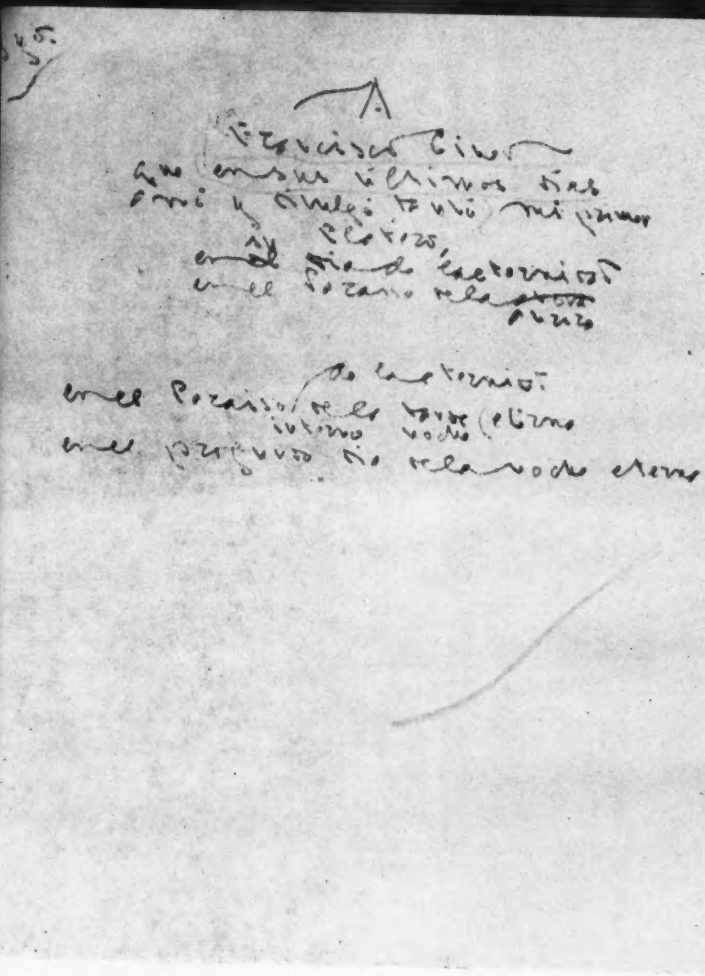
En la hoja donde está pegada la dedicatoria a Aguedilla, aparece la siguiente aclaración manuscrita:

«Pongo «Platero» con los orijinales de Destino 2 (1915-1936) para poder escojer lo de 1915-16 q^e^ me convenga para dicho libro.»

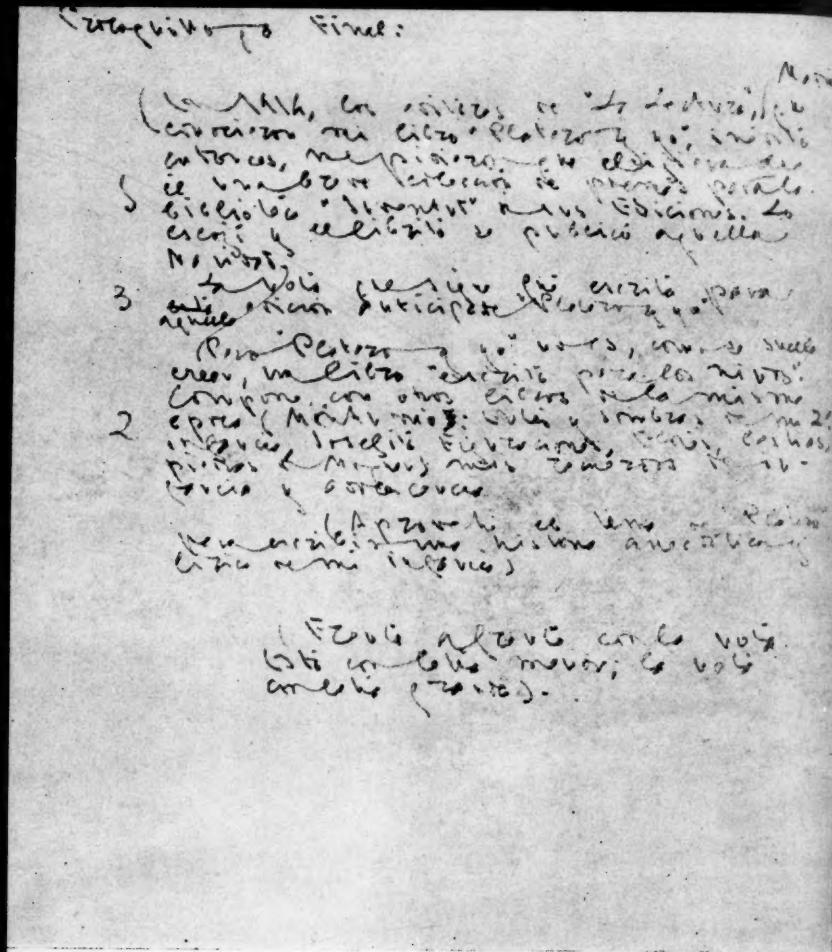
El trozo de papel suelto hallado junto al prologuillo es de tamaño reducido: la quinta parte de un pliego tamaño holandesa; en él consta el siguiente apunte: [tachado: *Prólogo o*] «Notas finales», y debajo «...esos primeros descubrimientos májicos de la infancia, en lo más [palabra ilegible a causa de una mancha de goma que cubre parte del papel] de la vida, que luego al hombre le parecen cosa diaria y corriente. Recuerdos de mi edad de oro». Queda así confirmado el carácter autobiográfico del texto y destacado el halo «májico» de los recuerdos infantiles, correspondientes al descubrimiento incesante del mundo y sus maravillas.

En la hoja donde está pegada la *Advertencia a los hombres que lean este libro para niños*, añadió, a modo de título: «*Prologuillo*», y debajo la frase, luego tachada: «Seguir con lo demás», anotando la fecha: «(1933)».

Los capítulos escritos a máquina ofrecen muchas más variantes que los corregidos sobre el texto impreso. Por lo tanto copiaré íntegramente las pertenecientes al primer grupo y señalaré cuantos cambios advierta en los del segundo. Las palabras entre paréntesis figuran en las ediciones de *Platero y yo*, y no en la nueva lección; lo añadido va en letra cursiva, y pongo entre corchetes los retoques o modificaciones a la versión inédita. Estos cambios, si no indico otra cosa, aparecen siempre de puño y letra de Juan Ramón Jiménez.



Dedicatoria a don Francisco Giner de los Ríos. (Vid. pág. 29).



Prologuillo o Final. (Vid. pág. 30).

Capítulo 1°. *Platero*:

«Platero es pequeño, *lanudo* [sobre esta palabra, a lápiz: «peludo»,] suave; tan (blando) *leve* por fuera *en lo ciego*, que se diría todo de algodón *gris, de plúmbea pluma riza*; que no lleva huesos. Sólo los *redondos* espejos de azabache de sus ojos *brillan* duros cual dos escarabajos de cristal negro.

Lo dejo (suelto) y se va al prado, *gozoso de sí y husmea* y acaricia tibiamente con su hocico [*boca remangada*], rozándolas apenas, las florecillas rosas, celestes, (y) gualdas... Lo llamo dulcemente «¿Platero?», y viene a mí *otra vez* con un trotecillo alegre que parece que se ríe (,) en no sé qué cascabeleo ideal...

Come cuanto le doy. Le gustan las *brillantes* naranjas mandarinas *llenas de hoyuelos, los ricos dátiles pegosos*, las uvas moscateles todas de ámbar, *las verdes almendras en leche*, los higos morados con su cristalina gotita de miel (...). *No se podría decir de Platerito que no se ha hecho la miel para su boca.*

Es tierno y mimoso igual que un niño, que una niña (...) *a veces*, pero fuerte y (seco) *fresco* por dentro, *digo*, como de piedra. Cuando paso sobre él, *firme de remos alegres*, [intercalado a mano: *contentos*] los domingos, por las últimas callejas del pueblo, los hombres del campo, vestidos de limpio *luto* y despaciosos, se quedan mirándolo *condescendientes*:

—«Tien' asero...»

Tiene acero. Acero *de mina* y plata de luna, al mismo tiempo.»

Al pie de la hoja hay una nota autógrafa de Juan

Ramón, cuyo contenido es el siguiente: «Correjida.– Poner *correjida* en todas las pájinas que lo están para poder correjir así las que no lo están todavía.» La letra con que está escrita esta nota me parece de época ralativamente tardía. Para fecharla con exactitud sería preciso hacer un estudio grafológico que no está a mi alcance intentar; aventurándome un poco yo diría que corresponde a los primeros años de residencia del poeta en Puerto Rico.

Capítulo 2. (*Mariposas blancas*) *El celador y las mariposas:*

«La noche cae, *marzo aún,* brumosa ya y morada. Vagas claridades malvas y verdes perduran tras la torre de la iglesia. El camino *ancho* sube (,) *entre vallado y gavia,* lleno de sombras, de campanillas, de fragancia de *y*erba, de canciones, de cansancio y de anhelo. *Todos traemos sin duda, cada uno a su* [*nuestro*] *modo, la invasión del gran día de luz de donde volvemos.* [Bajo «*volvemos*», «*venimos*»].

De pronto, un *chato* hombre oscuro, con una gorra *de visera* y un pincho, roja un instante la cara fea por la luz [*súbita*] (del cigarro) *de la pegada colilla,* baja a nosotros de una (casucha) *caseta* miserable, perdida *casi azul, algo marina, a contraocaso,* entre sacas de carbón. Platero se amedrenta.

–¿Ba argo?

–(Vea) *Mírelo* usted... Mariposas blancas...

El hombre *celador* quiere clavar su (pincho de) hierro en el seroncillo, y no lo evito. Abro la alforja y él no ve nada.

–*Ta bien, zeñó...*

Y el alimento ideal pasa (,) libre y cándido, *una vez más,* sin pagar su tributo a los Consumos (...).»

El capítulo 5, *Escalofrío*, ofrece también variantes significativas:

«La luna viene con nosotros (,) grande, redonda, (pura) *munda* [sic]. En los prados soñolientos *de la cruda primavera* se ven (,) vagamente (,) no sé qué cabras negras (,) entre las zarzamoras (...). Alguien se esconde (,) tácito (,) a nuestro pasar... Sobre el vallado (,) *rojeante algo todavía* un almendro inmenso, (níveo) *cándido* de flor y (de) luna, revuelta la copa con una *bella* nube blanca, cobija el camino asaeteado de estrellas de marzo (...). Un olor penetrante *y colorido* a naranjas (...). *Hondura... Me monto en Platero para hacernos uno. H*umedad [, *confusión*] y *más* silencio... La cañada de las Brujas...

–(¡) Platero, ¡qué... frío!

Platero, no sé si con su (miedo) *temor* o con el mío, trota, entra en el arroyo *lleno*, (pisa) *pisotea* la luna y la hace pedazos. Es como si un enjambre de claras rosas [*vivas*] de cristal se enredara, queriendo retenerlo, a su trote (...).

Y trota Platero (,) cuesta arriba, *yo vuelto* [*aún*] *a la luna rosal, él* (encogida) *encojida* la grupa cual si alguien, (le) *lo* fuese a alcanzar, sintiendo ya *con la vista brillante* la tibieza suave, que parece que nunca llega, del pueblo que se acerca...».

Capítulo 6, *La miga*:

«Si tú vinieras, Platero, con los demás niños (,) a la miga, (aprenderías) *machacanearías cansado* el a(,) b(,) c(,) y (escribirías) *pintarías* palotes. (Sabrías) *Llegarías a*

saber tanto como el burro *cano y triste* de las Figuras de *C*era (–), el amigo de la Sirenita del Mar, que aparece coronado de (flores) *jirasoles* de trapo (,) por el cristal que muestra a ella (,) rosa toda, carne y (oro) *oropel*, en su verde *imitado* elemento (–); más que el médico y el cura de Palos, Platero.

Pero, aunque no tienes más que cuatro años (,) y *eres* [a mano: *tan*] *pequeño para burro, para niño* ¡eres tan grandote y tan (poco fino) *mal educado*! ¿En qué sillita te ibas a sentar tú, en qué (mesa) *cuaderno* ibas tú a escribir, (qué cartilla ni qué pluma) *qué pluma ni qué cartilla* te bastarían, en qué lugar del corro ibas a cantar, dí, el Credo?

No. Doña Domitila, (–de) *con su* hábito de Padre Jesús Nazareno, morado todo con el cordón amarillo, (igual que) *pareja de* Reyes (,) el besuguero (–), te tendría (,) a lo mejor (,) dos horas de rodillas en un rincón *húmedo* del (patio) *patinillo* de los plátanos, o te daría con su larga caña seca en las manos, o se comería la carne de membrillo de tu merienda, o te pondría un papel ardiendo bajo el rabo y tan coloradas y tan calientes las orejas como se le ponen (al) *a Zulfatito, el* hijo del aperador, cuando va a llover...

No, Platero, no. Vente tú conmigo. Yo te enseñaré las flores y las estrellas. Y no se reirán de ti como de un niño torpón, (ni te pondrán) *ni te encasquetarán el día de los exámenes*, cual si fueras lo que ellos llaman un burro, el gorro de los ojos grandes ribeteados de añil y almagra, (como los de) *iguales a los que los marineros les pintan para que vean las olas a* las barcas del río, con *las* dos orejas *de pita* dobles que las tuyas.»

Capítulo 10, *¡Angelus!*:

«Mira, Platero, qué de rosas caen por todas partes (:). Rosas azules, rosas, blancas, *de oro,* sin color... Diríase que el cielo se deshace en rosas (.), *que una imprevista, primaveral nevada vespertina desciende a son de campana de las nubes de colores.* Mira como se me llenan de rosas la frente, los hombros, las manos.,. ¿Qué (haré) *hago* yo con tantas rosas?

¿Sabes tú (,) quizás (,) de dónde es esta blanda flora, que yo no sé de dónde es, que enternece (,) cada día (, el paisaje) *el pueblo* y lo deja (dulcemente) *suavemente* rosado, blanco, *amarillento* y celeste (–) *(*más rosas, más rosas*)* (–,) como un (cuadro) *caserío anochecido* de Fra Angélico, el que pintaba la gloria de rodillas *en su claustro?*

De las siete galerías del Paraíso se creyera que (tiran) *echan* rosas *con arpas* a la tierra *de Moguer. Y* cual (en una) *después de la* nevada tibia y vagamente colorida, se quedan las rosas en la torre, en el tejado, en los árboles. *Y el cielo se va despejando y alzando brillante y liso. ¡Qué alegría tener en la mano esta rosa que estuvo en la nube, poder ver cómo* [a mano: *era, como*] *es!* Mira (:), todo lo fuerte, *el mismo Castillo de hormigón carmín, el toro negro de Mey,* se hace (,) con su adorno (,) delicado. *La fuerza delicada, Platero; lo mejor de nuestra vida, no lo olvides tú...* Más rosas (,) *todavía,* más rosas, más rosas...

Sí. Parece, Platero, mientras suena el ángelus, que esta vida nuestra pierde su *áspera* fuerza cotidiana, y que otra fuerza de (adentro) *dentro,* más altiva, más constante (y), más pura, *más justa, digo,* hace

que todo, como en surtidores de gracia, *mire,* suba [a mano: *toque*] a las estrellas, que se encienden ya entre las rosas... Más rosas *aun, más estrellas*...

Tus ojos, que tú no *te* ves, Platero, y que alzas mansamente al cielo *oscurecido ya de trasparente verde-azul*, son dos bellas, *hondas, moradas* rosas.»

Capítulo 12, *La púa*:

«Entrando en la *D*ehesa de los Caballos, *alto palacio de* [escrito a mano: *venteados*] *pinos,* Platero ha comenzado a cojear. Me he echado al suelo (...).

–Pero (,) hombre, ¿qué te pasa?

Platero ha dejado la mano derecha un poco levantada, mostrando la ranilla (,) sin fuerza y sin peso, *casi* sin tocar (casi) con el casco la arena ardiente *y diamantina del claro* del camino. Con una solicitud mayor (,) sin duda (,) que la del viejo Darbón, su médico, le he doblado la mano *en tres* y le he mirado la ranilla roja. Una púa larga y verde (,) de naranjo sano (,) está clavada [tachado: *en ella*] *en lo más tierno de* ella como un redondo puñalillo de esmeralda. Estremecido del dolor de Platero, he tirado *súbito* de la púa [escrito a mano: *que ha sacado carmínea su agudísima punta acero*]. *Y* me lo he llevado al pobre al arroyo de los lirios amarillos, para que el agua corriente le lama (,) con su larga lengua pura (,) la heridilla.

Después (,) hemos seguido [intercalado a mano: *despacio*] hacia la mar blanca, yo delante, él detrás, cojeando *un poco* todavía y dándome suaves topadas en la espalda (...).»

Capítulo 14, *La cuadra*:

«Cuando, al mediodía, voy a ver a Platero, (un) *el* (transparente) *trasparente* rayo del sol (de las doce) *más alto* enciende un gran lunar de oro *fijo* en la plata blanda de su lomo. Bajo su barriga, por el oscuro suelo *húmedo* (,) vagamente verde, que todo lo contajia de *aurina* esmeralda, el techo viejo llueve claras monedas de fuego. [«(*¡No*)», tachado, y a mano: «*¡Que no*»] *es Danae, Júpiter,* [*que*] *es Platero!*

Diana, que (está) *estaba* echada *blanquísima* entre las patas de Platero, viene a mí (,) bailarina (,) y me pone sus manos en el pecho, anhelando lamerme la boca con su lengua rosa. Subida en lo más alto del pesebre, la cabra *Señorita* me mira curiosa, doblando la fina cabeza *canela* de un lado y de otro (,) con una femenina distinción. Entre tanto (,) Platero, que (,) antes de entrar yo (,) me había ya saludado con un levantado rebuzno *complicadísimo*, quiere romper su (cuerda) *cabestro moruno*, duro y alegre al mismo tiempo.

Por el tragaluz, que trae el irisado tesoro del cenit, me voy un momento, rayo de sol arriba, (al cielo) *a la gloria auténtica*, desde aquel idilio. Luego (, subiéndome) *me echo* a (una) *la* piedra (,) *y, apoyado con una mano en la grupa de Platero,* miro el campo.

El paisaje verde (nada) *boga* en la lumbrarada florida, *vívida* y soñolienta *a la vez* (,); y en el (azul limpio) *limpio azul eléctrico* que encuadra el muro (astroso) *verdinegro*, suena (,) dejada y dulce (,) una campana.»

Capítulo 15. El capítulo quince está corregido sobre el texto impreso pegado en una hoja blanca. La principal corrección, hecha con tinta, es la del título. En lugar de *El potro castrado*, lo titula *El potro capado*. En la primera línea, añade una palabra, suprime tres en la segunda y tercera, y en ésta añade dos que desgraciadamente son ilegibles porque la goma con que se pegó el papel ha difuminado la letra. La primera oración queda pues, así: «Era negro, *redondo,* con tornasoles grana, verdes y azules, todos de plata, como (los escarabajos y) los cuervos.» La última oración del primer párrafo está ligeramente alargada: «¡Qué ágil, qué nervioso, qué agudo fué, *ejemplar de museo,* con su cabeza pequeña y sus remos finos!» Más adelante sustituye unos guiones por paréntesis, y en el último párrafo, pone la palabra «*reciente*» al margen de la línea donde figura el vocablo «*nuevo*», colocando sobre éste una especie de ángulo, que parece sugerir la posibilidad de que lo cambiara por el término anotado a lápiz. En la oración final añade una palabra, dejando así la conclusión del fragmento: «cual un recuerdo (,) *inútil* en la mañana violenta,».

RICARDO GULLÓN

(Continuará en el próximo número)

EL HONDERO

Honda es el verso.
SALVADOR RUEDA

JORGE GUILLÉN:
Otra serie

Otra serie

ALBORADILLA DEL COMPAÑERO

(Oscuro cansancio,
Albor para luz encendida.)
Sacude el sueño, compañero,
Vida aún, arriba.

Bueno es el vivir
Y bueno volver a empezar.
Trabajo no falta,
Abre los ojos, galán.

La madrugada se aclara,
La neblina se disipa.
Despierta, amigo, despierta,
¡Arriba!

Toma algo caliente,
No hay valor sin pan.
Avíate pronto,
Nos espera la claridad.

El sol entre nubes
Nos lanza su cita.
Seguir es mejor que pararse.
Vida aún, arriba.

CIERVOS SOBRE UNA PARED

(Lascaux)

Emergen, se adelantan, vibran
Sobre una pared de la cueva
–A través de siglos y siglos
Profundizados en tiniebla
De inmóvil silencio recóndito
Que ni la Historia misma altera–
Los ciervos, los ciervos en fuga,
En fuga por un friso apenas
Contemplado y ya resurrecto
Sobre millones de horas muertas,
Fuga y su desfile de friso
Vivaz hacia más primavera.
Uno tras otro siguen juntos
Alzando siempre las cabezas
Adorablemente alargadas
Tras una vaguedad de meta.
Refrenado palpita el ímpetu
Que bosques y bosques desea.
Al perfil otorgan, nervioso,
Aireación las cornamentas,
Y hasta se percibe el susurro
De las soledades inciertas.
Vibrando resaltan los ciervos.
En su vida sin muerte quedan.

VUELO

Por el aire de estío
La gaviota ascendiendo
Domina la extensión, el mar, el mundo
Bajo azul, bajo nubes
En vellones muy blancos,
Y suprema, reinante,
Se cierne.

Todo el espacio es onda traspasada.
Plumajes blanquinegros
Detienen la ascensión,
De pronto resbalando sobre el aire,
Sobre la luz vastísima.

Sostiene la blancura del vacío.

Y, suspensas, las alas se abandonan
A claridad, a fondo trasparente
Por donde el vuelo, sin acción las alas,
Subsiste,
Se entrega a su placer, a su caer,
Se sume en su pasar,
Puro instante de vida.

SOY MORTAL

El piso era una pista,
Los coches eran cuerpos tan seguros
Como estrellas por órbitas,
La mañana era el éter.
Obedecía el mundo a los volantes,
Que desplegaban o que recogían
Tantas rápidas curvas,
Algunos casi quiebros.
Y de repente... ¡No!

Entonces un abismo
–Abismo de segundos–
Nos salvó. Finamente
Quedamos en la orilla espeluznante,
Y el choque, tan posible,
No llegó a ser suceso.
Un quid:
Durante dos segundos se afrontaron
Nuestra vida arrojada a predominio
Veloz,
A veloz porvenir, y nuestra muerte.

Aquella imagen, sólo aquella imagen,
Torpe boceto apenas ideado,
Me sumió en un terror que me retuvo
Muy dentro de mi propio calabozo:
Este vivir - mortal.

Entre los días y su desenlace
Oscuro de ataúd
No hay congruencia próxima.
A la larga aparece
–Trazando un arco siempre necesario
Desde el hoy con su afán hacia el remoto
Futuro–
Mi deber de morir,
Acorde al gran concierto ineludible,
Y tras mi frente aguarda sin protesta.
Pero el paso real, sin duda brusco,
La agonía, realísima invasora...
¡Mal «trago», don Rodrigo,
Don Jorge!

Pude yacer allí, quizá deshecho.
Accidente común;
Curiosos, policía, la ambulancia,
Informe ya una forma,
Tan ajena a un aliento que fue espíritu.

¿Aquel soplo, mi soplo,
Se habría remontado
Libre de la catástrofe hacia el sol?
¿Mi ser, mi ser más mío,
Persistiría, trunco?
¿Aquel fuego ardería sin materia,
Pura llama en un aire ya sin aire?
¿Yo no soy mi unidad de carne y hueso
Con alma, con palabra?

Imagino otra faz de la aventura:
Colapso.
Difícil, lento, lento recobrarse...
Pero en contra de muerte, ¿mariposa
Súbitamente así recuperada,
Volado habría yo?
¿Yo, polvo sobre el polvo de una tierra?

Soy más pobre que Lázaro.
Ignorancia es más fuerte que esperanza.
Hombre humilde y perdido,
Yo no sé ni esperar ante ese polvo.
Pero heme aquí, por vocación dispuesto
Siempre a la maravilla.

Heme aquí, cuerpo y alma,
Maravillosamente sólo un ser
Indivisible —mientras voy viviendo,
Y soy yo todavía
Pese a las amenazas del azar:
Por las ciudades y los descampados
Azar salteador,
Escandaloso a ciegas,
Impío.

Entre el azar y el mundo,
Mundo nuestro por fin,
Flexible, manejable,
A caballo en el filo fragilísimo,
He de ser y vivir sobreviviendo,

Cerniéndome
Sobre las asechanzas
Sin clave, sin propósito,
Innúmeras:
Filtraciones de caos
Sin cesar renaciente,
Vil proliferación de una tiniebla
Surgida
Contra la luz en medio de las luces.
Condenado me siento aunque sin átomo
Todavía de muerte,
Y triunfante minuto por minuto,
De pie sobre un planeta que subsiste,
Lóbrego a trompicones, peligroso,
Y junto a los peligros
Me alberga: Creación,
Suprema Creación dominadora,
Pese al azar estólido,
A las suertes sin norte,
Creación donde es justo
Que algún día termine
Mi ser: una centella. Soy mortal.

JORGE GUILLÉN

9, Windermere Park.
Arlington, Mass.
Estados Unidos.

EL BANDO DE LOS ÁNGELES

When an artist deserts to the side of the angels, it is not most odious of treasons.

ALDOUS HUXLEY

JUAN EDUARDO CIRLOT:

Plástica abstracta en España

IV. La escultura de Martín Chirino

Plástica abstracta en España

IV. La escultura de Martín Chirino

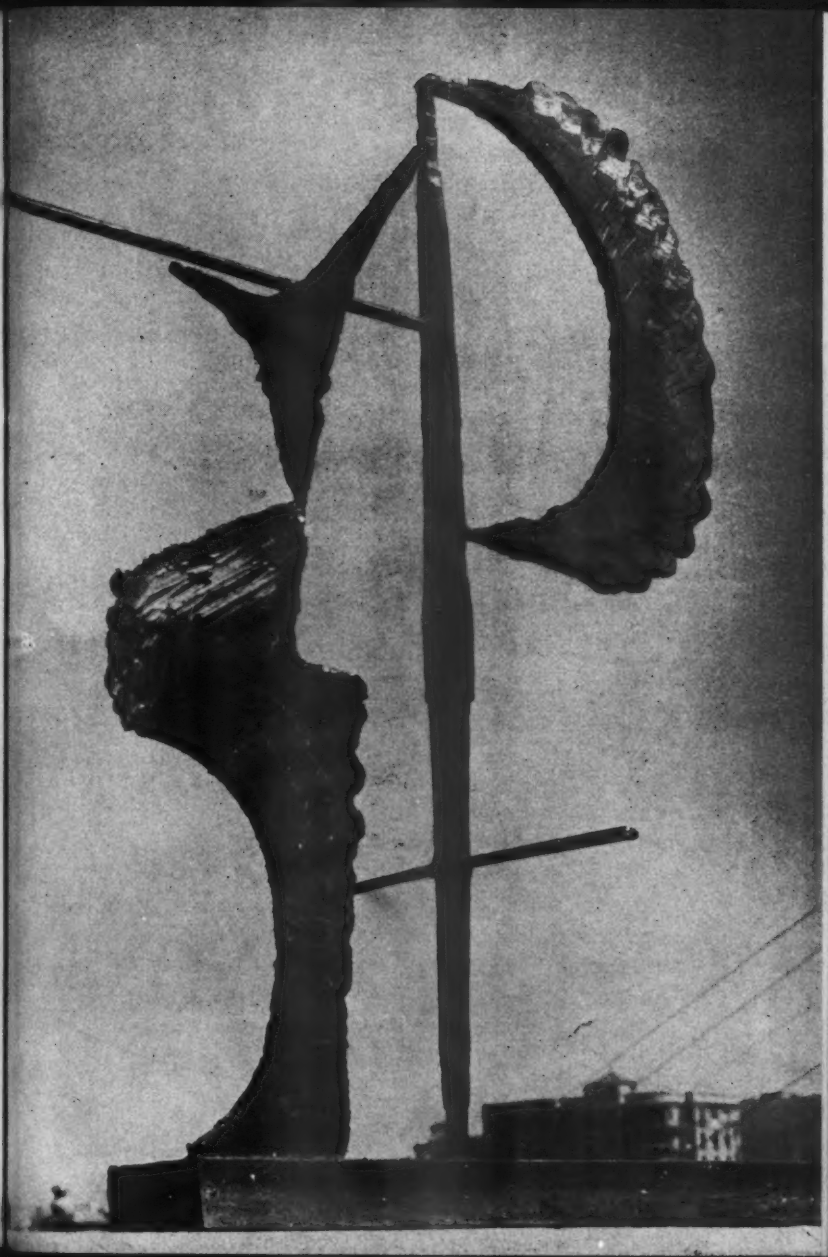
Martín Chirino (Las Palmas, 1925) estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en la de Artes de Londres. En 1952 realizó sus primeras obras abstractas utilizando madera y piedra roja volcánica, trabajando más tarde en diversos metales. Desde 1956 concede la preferencia al hierro, moldeándolo mediante forja con soldadura hasta que en 1958 suprime ésta, para ceñirse a la tradición de la artesanía hispánica. En la manera de Chirino vemos ante todo un anhelo de vitalizar el espacio por medio de elementos lineales, a los que en ocasiones, y secundariamente, se agregan planchas. Algunos de sus ritmos poseen un carácter envolvente del espacio y originan contornos de formas cuya masa ha sido desmaterializada o, mejor, escamoteada. Otras obras sustituyen esos signos de configuración exterior por la concentrada fuerza de los endoesqueletos. Puede apreciarse una evolución entre las obras verificadas antes o después de 1958. En las anteriores a tal fecha prevalecen las formas constructivas; la materia se deja con calidades rudas, que poseen a veces una sugestión táctil naturalista muy marcada, cual en la obra adquirida por el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, con sus chapas en forma semicircular, cuya textura se asemeja a la de un mineral pizarroso. La contraposición de estos elementos

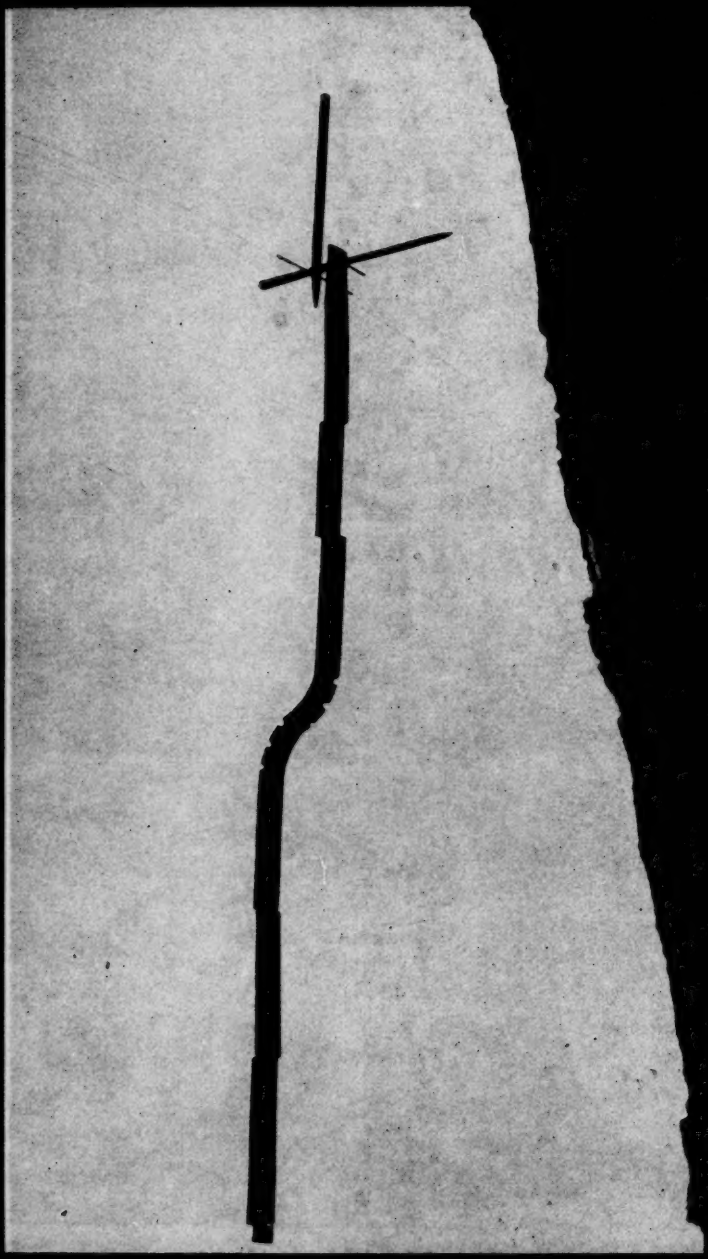
de condición superficial a los más estrictamente lineales da cierto sentido arquitectónico al conjunto. La expresión es severa y oscila en una zona indecisa entre el lirismo del gesto y la intensidad apretada de la materia, convertida en monumento de sí misma. Puede que los efectos texturales, en los contornos toscamente dentados, sean la manifestación más original de esta obra, de la que debemos alabar también la armonía y la ponderación. Otras esculturas de Chirino de esos años abandonan la verticalidad al tiempo que conceden a la sugestión del movimiento una marcada primacía. El ir y venir a tempo lento de líneas que enlazan curvas y rectas, con predominio de éstas, crea en el contemplador, por el proceso endopático, una fluencia de gratos sentimientos espaciales. En proporción, predomina el espacio vacío sobre la materia utilizada para definir la forma. La estética de este orden se halla situada en el transir a lo espiritual de lo constructivista. La ligereza general y la libertad del movimiento quitan arcaísmo a la ortogonalidad de la estructura. No hay duda de que en muchas esculturas de Chirino, de esa etapa, se trata principalmente de efectos puramente técnicos, voluntariamente constreñidos por el escultor a temas como «relación de un rectángulo con una línea curva», «fluencia vertical de tres ejes rectos», etcétera. El «volumen virtual» de Gargallo se halla ya muy lejos de este horizonte creador, que no solamente no trata nunca de sugerir figuras, sino que prescinde también de cualquier colaboración de la luz, en su ascética contracción hacia lo estrictamente estereométrico. Puede apreciarse asimismo en esta plástica cierta sutil dictadura

del dibujo; en su movilidad y desmaterialización, las ligeras formas definidas por las barras de sección cuadrada o rectangular, aparecen poseídas de un deseo de fuga, apenas contenido por el concepto general de la obra. Por reacción acaso contra la materia bruta, Chirino da a la elegancia del diseño un prevalecimiento que esquematiza su configuración.

En el período más reciente una profunda corrección de esta tendencia se aprecia con claridad. Al contraer las formas, recobra la materia una mayor importancia, y el orden abierto de las esculturas descritas es sustituído por un orden cerrado, en el cual la articulación de los ángulos y de los segmentos curvilíneos adquiere una precisión y seguridad extremas, que redunda en un efecto de fuerza acumulada y en tensión. El «espacio interior» de las estructuras anteriores, pasa ahora a circundar las apretadas piezas, cuya densidad no se traduce sin embargo en monotonía ni en pesantez. El impulso dinámico, de liberación hacia el exterior, prosigue. Es manifestado aún con más intensidad, porque se hace aparecer desde dentro del proceso plástico en vez de darlo como realización lograda. En posición horizontal o vertical, estas obras se extienden con mal contenida violencia en todas las direcciones espaciales. Gran parte de su calidad y de su belleza la deben al recortado y torsión de partes de las barras o al dentado rítmicamente establecido en ellas. Cortando longitudinalmente una pieza de sección rectangular, el forjador puede alzar la mitad de la barra, en ángulo recto con la línea que permanece en la dirección primitiva. Una plancha de regulares proporciones permite

establecer articulaciones semejantes por varios lados, dando a cada una de ellas un sentido y expresión peculiares. La severidad de la técnica se impone sobre el carácter de las obras, aunque en alguna perdura y aun se agudiza la tendencia de Chirino a prolongar irracionalmente un eje, dándole una condición reptante, y manifestando así una marcada voluntad de avance. La variedad de formas logradas por el escultor con una gama de medios tan reducida expone su capacidad creadora. Hemos de añadir, como necesario complemento a lo expuesto, que las piezas producidas por Chirino enlazan técnicamente con la artesanía del útil forjado, pero que en cuanto al espíritu, son bien distintas de cualquier tipo de objeto, pues aparecen expresiones puras de una actividad interior. En esta actividad discernimos cierto componente que puede proceder de un trasfondo racial, aunque se halla tan en el alma del arte de nuestro tiempo que no es preciso buscarle justificación. Chirino, al enumerar las influencias recibidas, señala concretamente su «preocupación por el arte aborigen canario». Es ahí tal vez donde arraiga el componente a que aludimos, difícil de analizar, pero que pudiéramos definir por aproximación, señalando la convivencia en su seno de cierto primitivismo muy generalizado, más en el fondo que en la forma, y de *un interés marcado por los ritmos y movimientos de los seres vivos*. Hay mucho de reptil en algunas obras de Chirino, a pesar de su aspecto seriamente metálico y de su enlace, digamos, con los elementos de una reja o con el diseño de una antena. Esta sensación de actividad vigilante del animal pro-





vien
frag
la f
desp
I
prog
a lo
que
cuar
estil
misı
de t
las
abst
avar
geor
la f
anul
sent
mue
sobr
fase
plás
expı
trac
hall
coin
La
sí n
secr
y a

viene especialmente de la sabia organización de los fragmentos rectos y curvos, que producen el efecto de la fuerza que se ha recogido en sí misma para poder desplegarse a voluntad en el instante necesario.

En el carácter de esta plástica comprobamos el progresivo alejamiento del arte de esta hora con respecto a los ideales mecánicos y de dominante constructivismo que fueron heredados de la revolución cubista por cuantos emprendieron la ardua tarea de transformar el estilo de nuestro tiempo. La inserción de cierto animismo en lo tectónico corresponde aquí a la valoración de todo lo biomórfico por la arquitectura actual, sobre las bases funcionales, y a la readmisión por la pintura abstracta de todas las sugerencias vitales de lo barroco, avanzando más aún en el dominio de lo vivo desde lo geométrico, en especial por la directa valoración de la factura y del trabajo creador, sin intentar borrarlo o anularlo. En el proceso de constante adensamiento de sentido de la escultura de Chirino vemos una aguda muestra de la actitud que rechaza las fórmulas y busca sobre todo la justificación por el instinto de cada nueva fase de la creación humana. Las posibilidades de una plástica que sabe utilizar la distancia como elemento expresivo de primera magnitud, sin perder la concentración material y estructural, son evidentes. También se halla fuera de duda la aptitud de un arte semejante para coincidir con la obra arquitectónica y sus finalidades. La aclaración estilística no tiende jamás a terminar en sí misma y en su mundo autónomo, sino que, de modo secreto pero constante, propende a influir en el hombre y a facilitarle la acción exigida en cada época. Desde

nuestro ángulo personal, valoramos más un resultado intencional que muchos éxitos en la galería de lo ya definido. Por esta causa nos interesa hondamente la obra de Chirino: por su continua penetración en las zonas insólitas, sin someterse siquiera a una norma dictada por el propio pensamiento del artista. Sistemático en la manera y en la técnica, Chirino es libre en la actitud y en la búsqueda. Su anhelo de penetrar en el espacio simboliza la energía de su necesidad de descubrimiento. Ángel Ferrant no se equivoca en la apasionada defensa que hace de este artista, en una monografía que recientemente le ha sido consagrada y que titula de modo epigráfico *Martín Chirino es un escultor,* para significar con ello que la obra emprendida no se detiene en este caso en la producción determinada por un ámbito cultural limitado por los prejuicios de un tiempo, sino que crece hacia el pasado y hacia el futuro. Muy probablemente, ese crecimiento lo debe Chirino a su valor para haber readmitido en su forja los factores extraños al hierro —o acaso no— del impulso biomórfico y del gesto animado por el impulso que dirige hacia la luz o hacia la presa.

JUAN EDUARDO CIRLOT

Herzegovina, 33, 6.º
Barcelona, 6.

Láminas:

I. *Hierro. (1956).* Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

II. *La espiga.*

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

ALONSO ZAMORA VICENTE:

Callista diplomado, de tres a cinco

•

JUAN BONET:

Historias de mis manos

Callista diplomado, de tres a cinco

JUAN LÓPEZ MIRANDA, CALLISTA DIPLOMADO, DE TRES A CINCO. Una criadita joven, taconeante y ceceosa, conduce al saloncito de espera. En el pasillo, flores artificiales, que la criada, ligero contoneo, acaricia al pasar, y unas cuantas fotos con niños de primera comunión. Sobre una repisa, en un ángulo, un Sagrado Corazón de Jesús reina en España. Susurro de conversaciones detrás de la puerta entreabierta, por la que sale un aliento de humo, aburrimiento y muecas de dolor contenido. Los clientes esperan, diseminados por la habitación, fingiendo que leen revistas manoseadas, o que meditan largamente, con los ojos cerrados, mientras los pies se debaten dentro de los zapatos. Consulta provinciana del callista, toda centrada en el calzado que cada recién venido observa meticulosamente y de reojo, pretendiendo adivinar cuál será el más dolorido, compasión al canto, y cuánto tardarán, porque todos tenemos prisa, ceño bien fruncido, nadie dispuesto a ceder la vez, ni al labriego que ha de regresar a su pueblo en el autobús de las cuatro, ni a don Esmaragdo, el canónigo tan chiquitito y tan bien relacionado, ni a doña Lupita, la estanquera, que, Jesús, qué trajín, estas sacas me matan, y mucho menos a la señorita francesa que trabaja en la compañía de ballet del festival, cigarro tras cigarro, la falda en loco desvivirse por alcanzar las rodillas.

Hoy (13 de agosto, martes, 30° centígrados a la sombra, corte de agua y de electricidad de 10 a 15; tormenta a mediodía), en la salita de espera de Juan López Miranda, callista diplomado, se amontona la gente. No bastan las sillas –doradas, de patas retorcidas– ni el amplio sofá. Los enfermos se quedan de pie, mirando rencorosos a los sentados, o se apoyan en la chimenea de mármol, leyendo una vez y otra las dedicatorias de las fotografías, renglones que rebosan gratitud hacia Juan López Miranda y sus habilidades. En una de esas fotos sonríe bajo la calva don Epifanio, notario de la localidad, y en la otra un torero famoso. El calor allí dentro aumenta por instantes, a pesar del mirador abierto, por donde entra el vaho húmedo de la calle y el estrépito de los autos. Un árbol tristón alcanza a los barrotes. En los fugaces intervalos de silencio, se oye a doña Lupita revolverse en el asiento (¡estoy molida de los riñones, estas sacas!) y el sol pone una cenefa dorada en los bordes de las hojas, de la verja, en la aldabilla del mirador. La señorita francesa se levanta impaciente y se apoya en la barandilla. Es la primera en turno:

–¡Mucho calog!

Doña Lupita sonríe, pensando en sus tres refajos, en los quince días largos que hace que no se ha bañado (dos sacas entretanto, innumerables sudores). Los ojos se le van detrás de las cortas faldas de la francesita, de su escote, con cierta envidia, pero la presencia de don Esmaragdo, el canónigo, la cohibe un poco. Así sí que se irá bien, ¡con este calor! Pero el canónigo, su

parroquiano, vamos, cuidado con el canónigo. Seguro que don Esmaragdo finge dormitar para no ver a la francesita, tan llamativa, Jesús, qué cosas ve ahora una. Intenta tímidamente una conversación:

—Se ve que usted no es de aquí, ...se...ñorita.

Doña Lupita no sabe muy bien cómo le ha salido ese se...ñorita. Sin duda alguna como ella no quería. Pero don Esmaragdo... Si se durmiese... Pero don Esmaragdo ha entreabierto los ojos. Doña Lupita le sonríe, boba. Pero don Esmaragdo Mahamud y Pampliega de Dios, autor de una *Guía del curioso visitante de nuestra Catedral y sus bellezas,* no se entera. Está pensando en el sermón que ha de pronunciar el día 15, la Virgen, en su pueblo natal. (Buena comida, muchas personalidades, darán su nombre a una calle en el pueblo, será muy buena calle, podrá cobrar las rentas de sus tierras, ya se ha terminado el esquileo, el grano está a punto de ensilarse). La francesa contesta:

—¿Yo? Ah, güí. Yo, de Nantes. ¿Madame conoce ella Nantes?

Doña Lupita está a punto de desvanecerse. Eso de que la llamen madame, así, de buenas a primeras. No sabe ni qué decir. En ese momento se abre la puerta, y entra otro paciente, cojeando. Es doña Pura, la esposa de don Perfecto. Tejidos y confecciones. Especialidades para mocito. Ventas a plazos. Doña Pura, al ver todas las sillas llenas, suspira muy fuerte y se lamenta.

—¡Ay, Dios mío! ¡Lupita, hija, siempre nos encontramos en los sitios malos! ¡Qué suerte has tenido,

encontrar un asiento para descansar! ¿Hace mucho que esperas? ¡Hija, no puedo con este pie! ¿Cómo está tu familia? Una no sale nada, esclava de la casa, y no veo a nadie. ¿Te das cuenta? ¡Ya no hay galantería! Antes se cedía el sitio a las señoras. ¡Pero ahora! Ya, ya, ¡que si quieres arroz, Catalina!

Doña Pura no consigue nada. Ni sitio ni contestación de Lupita, que no sabe a dónde mirar. Un silencio. Doña Pura pasea los ojos por la habitación. El labriego da vueltas a la boina isócronamente, entre sus manos arrugadas, y se mira los pies, y piensa en la tarde que pierde, en las parvas sin trillar, quizá se ha dejado los animales sin atender, y el autobús se va a las cuatro, y el callista no comienza. A una seña de doña Lupita, doña Pura le acerca el oído a los labios, y Lupita dice:

—¡Cómo huele este hombre!

—¡Estos paletos!, corrobora doña Pura, que cruza la habitación con adecuado remango, hacia el mirador.

Don Esmaragdo, afamado historiador de la diócesis, abre los ojos. Saluda a doña Pura con una leve, condescendiente, inclinación de cabeza. Extiende las piernas, se estira cuidadosamente, mientras simula mirar sus pies doloridos, acaricia, peinándolo, el pelo de la teja, introduce pausadamente sus largos dedos pulidos entre los botones de la sotana, saca cuidadosamente su reloj de oro, de dos tapas, lo abre, lo mira echándose hacia adelante buscando la luz y la distancia oportuna a sus ojos, sonríe, una deforme luna de dientes de oro, y benévolamente enseña el reloj a todos los presentes:

—Don Juan Miranda hoy se retrasa mucho. Ya son las 3 y 25. Seguramente, el Hospital, algún quehacer inesperado...

Todos dicen: ya, ya; sí, sí; hay que ver. El que espera, desespera. La francesita enciende otro cigarro, bajo la mirada curiosa de doña Pura. El labriego suspira:

—¡Sea lo que Dios quiera!

Doña Lupita lo mira desdeñosa y se vuelve un poco en su asiento. Este olor a pana resudada, a establo, a paja menuda y picante le molesta. Doña Lupita es otra cosa. Alguna vez, se baña. Ahora ya hace mucho que no se ha bañado, y estos sudores de las sacas se notan al rebullirse en la silla y airearse los refajos. Doña Lupita mira con escándalo las abarcas sucias del labrador; ella lleva unos zapatos de medio tacón, ya torcido por el peso de la propietaria, y a los que ha tenido que hacer, con una hoja de afeitar, un agujero hacia la mitad, para que respiren los juanetes. Siempre que doña Lupita se mira los zapatos se acuerda del día que hizo los agujeros, le ayudó su primo Paco, el lisiado, un pobre medio idiota, baboso, al que tiene recogido en casa, a grandes temporadas sin levantarse de una silla de ruedas, tartaja, un poco picadillo siempre por las carnes rebosantes de doña Lupita, que, bueno, para qué va una a acordarse, la verdad es que Paco, en fin, el pobre, la vida, ya se sabe, ¡qué juventud se ha pasado!... Van llegando nuevos clientes, algunos vuelven a marcharse, otros se quedan de pie en el pasillo, pasean, cojean, se lamentan, hablan de

la tormenta última. Doña Lupita suda de lo lindo, pero no se atreve a salir al mirador por si le quitan el sitio. Por fin llega el callista, traqueteo de puertas, de sillas, de luces, torbellino de los avisos telefónicos.

—El primero, por favor.

Juan López Miranda sonríe forzadamente detrás de sus gafas de oro, mientras se ata a los riñones su bata blanca. Se oye, dentro, una radio, bajito. Juan López Miranda finge reconocer al canónigo y le mira, acento circunflejo en la sonrisa, por encima de los cristales. Parecido gesto con doña Lupita, que se arrellana, orondísima, y nota más agudo el olor del campesino. ¡El primero!, escalofrío que recorre, sosegante, a todos los presentes.

La francesita avanza, contoneándose en la cima de sus tacones, que van quedando señalados en el entarimado. Apaga su cigarro, ruido de collares y pulseras, inclinándose sobre el velador donde ya no quedan revistas. Todos los ojos pendientes de ella. Apenas desaparecida en la consulta, doña Pura y doña Lupita dialogan:

—¡Qué barbaridad! ¡Qué escándalo, hija! ¡Estas faldas y fumando! ¡Lo que nos quedaba que ver! En nuestro tiempo, ¿eh? ¡Tú te das cuenta! No sé qué vamos a hacer para diferenciarnos. Es una vergüenza.

—No me digas, Pura. Una vergüenza.

—Ahora se estará ahí toda la tarde, y los demás, ya veremos. ¡Menuda lagarta está hecha ésa!

Don Esmaragdo se agita en la silla y vuelve a mirar el reloj con análogo ceremonial al de la vez anterior.

Ve la hora y levanta horrorizado los ojos al cielo. Piensa en su sermón de pasado mañana, estos temas de las costumbres actuales, de la inútil murmuración, sonríe a algún recuerdo interior, fugaz, y se mira de nuevo los pies, con mudas muecas de dolor, y vuelve a cerrar los ojos, las manos cruzadas sobre la curva del vientre. Calor. Pasa un tábano entre los tiestos del mirador y tiemblan los cristales al paso de un carromato. Un señor decide no esperar más, quizá porque ya ha mirado todas las revistas disponibles y se sabe de memoria los nombres de la reina de los Juegos Florales y de su corte de honor, y las últimas declaraciones de Brigitte Bardot, y el triunfo de los equipos nacionales en el Campeonato Mundial de Nueva Delhi (tiro de pichón, adiestramiento de galgos, carreras de sacos), y el último peinado parisino, y se ha leído los anuncios, y seguramente trabajará en una de las fábricas de las afueras, donde habrá de estar sentado, a las cuatro en punto, cuando suene la sirena. (Sección Control, segunda puerta a la derecha. No entre sin llamar). Y se va cojeando y refunfuñando, aún tiene cinco delante, este maldito ojo de gallo... Portazos, palabras vanas de despedida a la criadita. Doña Pura se lanza, larga mirada de triunfo, sobre la silla vacía, tan desamparada, fragilidad de brillante purpurina, empequeñecida ante el saberse tan numerosamente deseada y por el eso de doña Pura, cincuentona, enorme bolso de cuero negro, a cada paso abriéndolo y cerrándolo para sacar el pequeñísimo pañuelo con estampados que representan escenas de un rodeo en el oeste americano, y son

preciosos, vendemos ahora muchos, se ve que están de moda. Doña Pura y doña Lupita se acercan, huyendo del labriego, que, indiferente a todo, sigue dando vueltas a su boina, limpiándose de cuando en cuando un ojo que le llora.

—Hija, qué bien te conservas, estas jovencísima.

—No sé cómo dices eso. Esto no es vida. Ya tengo seis nietos. Doña Pura, al recordar a sus nietos, exagera la postura y derrama media cadera fuera de la silla.

—¿Seis nietos ya? Yo creía que tú no tenías, que eran de tu hermana Sarita.

—Sarita se murió soltera. Era un poco boba la pobre. La verdad es que cómo se iba a casar después de que pasó lo que pasó, sí, mujer, lo del carabinero. —Y añade con agudo patetismo: —¡Mi pobre madre sufrió lo indecible!

Doña Lupita no tiene una idea muy clara del asunto del carabinero, pero no cree prudente seguir preguntando, quién sabe a dónde se iría a parar. Además, don Esmaragdo, ella no se chupa el dedo, está escuchando muy atento.

—¿Cuántos años tendría Sarita?

—Sarita era algo mayor que yo. Debía de ser como Justina, la del registrador, y como tu prima Paula, la cerera. Fueron juntas a las Esclavas. Recuerdo que Sarita cumplió los veinte el mismo día en que se murió mi abuela, que fue la víspera de aquella inundación, ¿no te acuerdas?, y le habíamos hecho un vestido blanco precioso. Por aquellos días había conocido al carabinero.

Lupita mira de reojo al canónigo y piensa para su refajo:

—¡Y dale con el carabinero!

Y añade en voz alta:

—¡Mujer, Paula es muy mayor ya! No me digas.

—Y tan mayor. Todas ésas son mayores de lo que parecen. Ya debe de hacer treinta años que se murió la abuela, o más, antes de la guerra. Era de la misma edad que Clotilde, la segunda del maestro loco, que se murió también, dicen que de una rabieta, y ya hace años... Sí, sí, era mayor que yo.

—Pues estás bien joven.

Doña Pura estira el busto, acalorada. Juan López Miranda asoma otra vez su correctísima figura:

—¡El siguiente!

Le toca al labrador. Cruje la pana del pantalón con sus pasos, se limpia una vez más el ojo, y cruza hacia el consultorio, despacio, suspirando:

—¡A ver si llego al autobús de las cuatro!

Los demás pacientes se van acoplando. Unos buscan el mirador, otros la silla vacía, otros discuten sobre la actuación del ballet y de la francesa. Don Esmaragdo, que ha dejado abiertos ilustres pergaminos en la mesa del archivo catedralicio, sonríe beatíficamente, y dirigiéndose a doña Lupita y doña Pura:

—¡Parece que esto va a correr algo más!

Y vuelve a observar su reloj de oro, y a guardarlo después, y a pensar en la fiesta de su pueblo natal. Podrá estrenar unos preciosos zapatos si López Miranda le deja los pies amansados, y asistir sonriendo, una

dulce vergüenza acosándole el aliento y la mirada, al descubrimiento de la lápida que dará su nombre a una calle. ¿Cuál será? Seguramente la de los Cañizales, junto a la plaza, en aquella esquina donde compraba bizcochos y calcomanías cuando niño, o mejor aún, será la bajada de Capuchinas, ya no existe el convento, no tiene explicación ese nombre, es calle céntrica, llena de obradores de cobre, y un molino de aceite, qué bromas las de don Procopio, el doctoral, que asegura que le darán su nombre al callejón del Ahorcado, detrás del abrevadero, envidias, Señor, nada más que envidias; ahora, ahora verán todos ésos que se han reído de él porque es bajito, ya, ya verán. ¡Una calle!... Y vuelve a mirar sus zapatos, detrás de los que palpitan furiosos los ojos de gallo. Doña Pura vuelve a sus cosas:

—No se puede estar joven con esta vida de ahora. Además, aquí donde me ves, me han operado dos veces este invierno.

—No sabía nada, chica.

—Sí, dos veces. Una terrible, duró cuatro horas la operación. No veas, de la orina.

—¡Qué horror!, dice doña Lupita.

—Fue espantoso, Lupita. Me tuvieron que anestesiar dos veces.

—¡Ay, no, no me lo cuentes!—dice doña Lupita a punto de desmayarse.

—¿No sabes? No me encontraban el mal, y venga de revolver, venga de hurgar, bueno, yo sé lo que me pasé.

—¡Ay, ay, Pura! ¡No me lo cuentes!—borbotea Lupita con carne de gallina.—Dime, ¿y la otra?

—¿Qué otra?

—La otra operación.

—¡Ah! La otra fue en el estómago. Algo atroz también, pero duró menos. Y aquí me tienes, tan pimpante.

—¡Jesús, Jesús y Jesús! ¿Qué te pasó?

—Comí sandía, y después bebí de un vino añejo muy rico que regalaron a mi marido por Navidad, ya sabes, esa costumbre de los regalitos del personal, buscando la extraordinaria, claro, porque esa gente, ya sabes, no hace nada sin interés. Total: que se me endureció la sandía, y ya está.

—¿Que se te endureció la sandía?

—¿Cómo, ahora te desayunas? ¡Pero, hija, si eso todo el mundo lo sabe! La sandía con vino, como una piedra. Lo mismito mismito que una piedra. Hazlo, hazlo, por gusto. Pone usted un trozo de sandía en vino, y ya, ya verá usted. Ni con un martillo.

Doña Lupita, los ojos muy abiertos, ve crecerle una enorme sandía a doña Pura en el seno. La mira espantada, temblorosa. Siente que le recorre los muslos un hormiguillo desazonante, se revuelve, se olvida de los juanetes, del estanco, de los pellizcos de don Rafael, el coleccionista de vitolas, de su primo Paco, seguramente a estas horas chorreando de babas las solapas, y sólo acierta a decir:

—Por Dios, Pura, no exageres. La sandía, yo siempre creí que la sandía... Bueno, que se echa en seguida.

—Nada, nada, no hay peor cosa que la sandía con vino. ¡Qué me vas a contar a mí!

—Y... y... y ¿te tuvieron que abrir?

—¡Anda! ¡Naturalmente!

Doña Lupita trasuda. El canónigo acude en su ayuda:

—Demos gracias a la Divina Providencia que la ayudó a salir con bien de esos trances, señora.

—Mis velas y misas que prometí, don Esmaragdo, sonrió doña Pura.—Que una es de ley, ya lo sabe usted. Y mi marido, vamos, mi marido... Él a sus cosas y a su tienda, y nada más. A honrado no le gana nadie. ¿No es verdad, Lupita? Ustedes lo verán siempre en la tienda, digo, tú tienes el estanco al lado.

Otro silencio. Un gorrión se detiene en las macetas del mirador, gira su cabecilla fisgoneando, huye asustado cuando un paciente enciende su mechero. El humo de los cigarros cambia de tono al tropezarse con el sol y los cristales, se lanza veloz a la calle en grandes eses desvaídas. Súbita oscuridad; una nube densa que oscurece el sol. Destierro de los brillos, cabezas que no ven las revistas y observan, disculpadas, al que espera enfrente, el llanto de un niño que llega, angustiado, del interior de la casa. Doña Pura vuelve a su tema:

—Lo peor es que hay que dejar la casa en manos de las criadas, en cuanto te vas al sanatorio. Y eso de las criadas, hija, bueno, eso es la monda.

Lupita no sabe qué es eso de «la monda». Pero lo dice también en cuanto le sale la ocasión. Para ella, «la monda» es una visita de don Rafael, o el tener

que acostar a Paco cuando le da el arrechucho, o el tener que hacer el recuento de las letras y las pólizas. Lo de las criadas quizá sea más distinguido:

—Ya, ya.

—Y eso que yo tengo dos que no me puedo quejar. Una ya lleva quince años en casa.

—¡Claro!, repite Lupita, que no tiene criada.—Ahora, encontrar una...

—No creas; dentro de poco, tendremos dónde escoger. ¿No ves que ahora van a cerrar casi todas las fábricas? Tendrán que fastidiarse y volver a su sitio. ¡Pues no faltaba más! Y bien derechas que van a andar. Por lo menos yo... Se tenía que terminar eso de irse a los plásticos, o a las alpargatas, o a los fosfatos. ¡Menudas estaban!...

—No te pongas así, mujer; tú no te puedes quejar.

—¿Quejarme? Ni una sola tarde he podido ir este verano a la tómbola de caridad a vender boletos... ¡Cuando yo te digo que esto no es vida!

Nuevos clientes. Ya han dado las cuatro, el labriego no cogerá su autobús. Tendrá que irse en otro que sale más tarde hacia otro pueblo cercano, y tendrá que hacer a pie ocho kilómetros, desde el empalme. Y seguramente tendrá que ir en la baca, porque no tendrá billete. Y hay árboles de ramas bajas que golpean a veces a los viajeros desprevenidos. Pero aún llegará a tiempo de llevar a beber el ganado al pilón y de dar una vueltecita por los soportales de la plaza del pueblo. Se le oye salir, pagar en monedas a la criada, ligera tos de fumador, suspirando; los golpes de su garrote

en las escaleras repercutiendo en todos los pies doloridos que están esperando.

Juan López Miranda esta vez no llama a nadie. Ha acudido al teléfono. Doña Lupita contempla admirada a doña Pura, adivinándole las atroces cicatrices debajo de la ropa, la huella roja de las suturas, casi le huele a hospital. Doña Lupita se siente muy avergonzada de no haber tenido ninguna enfermedad de importancia este invierno. Ella ve caer las nieves detrás de sus cristales (su estanco está en el portal del Gran Casino, y lo tiene muy bien arreglado, con ventanillas, le costó diez mil duros ponerlo), donde hay una buena estufa eléctrica (con trampa, claro, ya cobran bastante esas gentes de la luz), y hasta puede despachar los Bisontes y los Camel con los guantes, y los días de matrícula en la Escuela Normal, las pólizas y el papel del Estado los cuenta con unos mitones de punto, hechos al calor del brasero, por las noches. Lupita pasa el invierno con un catarro todo lo más, por alguna corriente. Doña Lupita tiene horror a las corrientes. Añade por decir algo, temerosa, acobardada:

—No creas, Pura, a nuestra edad siempre hay algo. Yo, ya ves, pasé un mes de febrero que no se lo deseo a nadie. Tuve reúma en el ojo.

Doña Pura se compadece:

—Me imagino, debe de ser muy desagradable. Pero siempre más llevadero. Fíjate que lo de la orina...

—¡Ya, ya! Pero, Pura, un ojo, así, como puñaladas sentía. En fin, que... Las vitaminas, gracias a las vitaminas.

Doña Pura, solemne, despectiva, trascendental:

—Ahora todo lo curan con vitaminas. Con vitaminas y aceite de oliva.

Doña Lupita es muy aficionada a las aceitunas. Sale en acalorada defensa de los aceites de oliva:

—Ah, no te extrañe, Pura. Las aceitunas son excelente alimento, y lo más fácil de digerir. Figúrate que hay médicos que recomiendan que se coman los huesos, porque tienen todas las vitaminas. El aceite, pues...

Juan López Miranda aparece obsequioso, untuoso, por la puerta del consultorio, abierta esta vez del todo. Pide mil perdones, pero tiene que ausentarse inesperada y urgentemente. Lo llaman de... Bueno, que no puede atenderlos, a no ser que esperen allí dos horas.

Murmullos, sonrisas equívocas, mal humor. El canónigo, la frente llena de su próximo sermón (Alfonso VIII, las costumbres, su último libro, la modestia herida) se levanta el primero y se dirige, inclinaciones de cabeza a derecha e izquierda, hacia el pasillo. Entra por el mirador bullicio de la calle, estrépito de las motos. La criadita entra a recoger las revistas y las amontona ordenadamente en el velador, y tira las colillas a la calle, y pone en orden las sillas. Doña Lupita y doña Pura salen charlando de las criadas, de lo caro que está todo, de lo escandaloso de las bailarinas del ballet, y don Esmaragdo se pierde, manteo al aire, entre el gentío, no podrá estrenar sus zapatos nuevos, con hebillas de plata, quizá esté incómodo mientras el alcalde lee las cuartillas en el acto de bautizar la calle (¿Ahorcado?, ¿Capuchinas?, ¿Cañizales?, ¿o será

la Costanilla de la Amargura, donde él nació y donde aún vive su madre?) con su nombre. Buenas tardes. Usted lo pase bien. Vaya con Dios. Gentes que van y vienen, sol amarillo de las cinco en las aceras, y en la esquina, junto al puente, el labriego, su boina bien calada, cayado al brazo, esperando el automóvil del empalme, ocho kilómetros a pie, ya no llegará a tiempo de ordeñar él las vacas, los paquetitos con regalos para los chicos rebosando de las alforjas, cinco grandes campanadas en la Catedral. En la puerta de la consulta la criadita saca brillo concienzudamente, con amoníaco, a las letras doradas: Juan López Miranda, callista diplomado, de tres a cinco.

ALONSO ZAMORA VICENTE

El Colegio de México.
Durango, 93.
México 7, D. F.

Historias de mis manos

1

Mis pobres manos locas

De tanto saludar a la gente mis manos se han vuelto locas. Demasiados apretones de manos para, al final, quedarse vacías y desoladas, perdidas y sin nadie a quien dar la mano sintiendo, de veras, una mano amiga entre las mías.

Habrá que llevar al sanatorio a mis pobres manos locas, despeinadas, con las uñas crecidas de un modo excesivo y lamentable, mis pobres manos peludas e idiotizadas, mis pobres manos huérfanas de calor y mil veces engañadas por las manos gordinflonas de la gente sin piedad.

Mis manos se han vuelto locas de tanto ir por ahí saludando a los bobos, tocando la piel de víbora de algunas mujeres y comprobando que llamar a las puertas es un gesto inútil, un gesto idiota, pues siempre

sale una moza que dice que el señor no está, que el señor no vendrá a comer o que el señor no volverá hasta la noche.

Mis manos son dos locas de atar, dos manos ingenuas que todavía creen en la piedad y cuando oyen la palabra hombre están convencidas que, en efecto, aquello es cosa de hombres.

¿Qué se puede hacer con unas manos locas? ¿Tirarlas a la basura? ¿Encerrarlas en el manicomio? ¿Regalárselas a la Cruz Roja? ¿Venderlas en pública subasta? Yo lo he intentado todo ya y siempre he vuelto a casa cargando con mis pobres manos locas, con la cruz de esas dos manos que nadie quiere, que a nadie sirven, que nada amparan, que nada traen ni llevan; mis manos llenas de agujeros, inservibles, desabrigadas, convertidas en unas piltrafas que el basurero me ha devuelto, pues él tampoco quiere compromisos con la policía ni líos con los jueces...

Yo me pregunto qué se podría hacer con mis manos locas, qué se podría hacer para su salud, qué caridad se les podría prestar a mis pobres manos locas que, de repente, han descubierto que los hombres cazan a los hombres y emplean sus manos para disparar contra ellos, que las mujeres nos aprietan las manos porque no se atreven a apretarnos el cuello y que a los pobres se les da dinero, entre otras cosas, para comprar el silencio de sus manos.

Pienso que las manos de todo el mundo se aburren y por eso hay tantas manos locas, tantas manos crispadas,

que se retuercen los dedos como si esperaran, de este gesto, la resurrección de la carne y el perdón de todos nuestros pecados. Tenemos las manos cansadas de tanto esperar y ver que nunca llueve a gusto de todos y que hasta el sol, al que llaman astro-rey, es un tipo regularcillo que juega a la lotería, admite recomendaciones y, además, se pasa el día cepillando a sus jefes.

Mis manos se han vuelto locas, locas de atar, porque se han cansado de un mundo donde la gente, todavía, levanta el dedo meñique al alzar la taza de café, entregándose así a toda clase de inauditas cursilerías; mis manos se han vuelto locas porque han comprendido que en un mundo así ellas tenían muy poco que hacer y menos qué decir. Éste es un mundo donde sólo pueden ser felices los dedos gordos del pie, un mundo sólo apto para que vivan los pedicuros, los callistas, la gentuza que no tiene reparo en pasarse los días sobando, con sus manos, los pies de los demás, los sucios pies del prójimo.

Estas y otras cosas que me callo, no podrían aguantarlas mis manos, que tienen su dignidad y nunca dejaron de creer que el hombre era una criatura hecha a imagen y semejanza de Dios.

Nadie tiene compasión de mis manos, ni yo la pido, pues mis manos todavía no se encanallaron con trabajos lamentables y todavía saben apoyarse una contra otra, como en los buenos tiempos en los que las manos tenían un aire viril y no se habían pervertido en ningún trabajo ruin o mercenario.

2

Donde aparecéis vosotros

Vosotros ponéis las monedas y yo mis manos. Ojo, esto ha ocurrido así, precisamente así, y no al revés, como, tal vez, hubieseis querido vosotros. Es cierto, pudo haber ocurrido exactamente al revés, pero yo me limito a contar la verdad y la verdad queda ya dicha, la verdad es sólo una y bien que lo siento porque me hubiera gustado, ahora mismo, poder hablar bien de vosotros, mis favorecedores. Pero, por Dios, no queráis que, por unas monedas, sea tantas cosas: honrado, humilde, bondadoso y hasta caritativo con vosotros.

La verdad, os estáis pasando de la raya, sí; se me antoja que estáis pidiendo, dando tan poco, demasiado de mí. Vosotros tenéis muchas monedas y yo sólo tengo mis dos manos. A la hora de mi gratitud yo poseo únicamente dos manos para expresárosla. No os reprocho vuestra falsa y pobre generosidad, no. Os reprocho –lo que es peor– que, además, vuestras pretensiones sean inauditas. Y yo, en esta hora, no puedo falsear la verdad para daros gusto. Las monedas fueron lo primero, y, después, vino lo de mis manos, pero, os lo repito una y mil veces si es necesario, las monedas fueron lo primero. Conviene que os lo metáis en la cabeza. Que nadie se llame a engaño. Sed, por una vez, un poco generosos y reconoced que todo ocurrió así, exactamente como yo lo he contado. Es cierto que

yo soy muy pobre y que estaba, estoy muy necesitado. Esto no tiene nada de particular. Mi pobreza es muy parecida a muchas pobrezas. Uno nace pobre como nace rubio o tuerto. Por un capricho, por una necedad, por un descuido. O por todas esas cosas a la vez. De acuerdo. Esto no debiera ocurrir así. Lo justo sería que a los pobres –los pobres de pedir, tan humillantes si bien se mira– los gaseasen. ¿Qué culpa tiene nadie de que en el mundo existan tantos pobres, tantas bocas que hacer callar, tantas necesidades que socorrer? ¿Qué culpa tenéis vosotros? Vosotros ponéis vuestras monedas y ya es bastante. En justicia no se os puede pedir más.

Nos queda por resolver el asunto de las manos y esto, ya lo veo, no es tan fácil de aclarar ni mucho menos de perdonar. Éste es, el de poner las manos, un gesto que muchos pobres podrían muy bien ahorrarse. ¿No se les dan, sin pedirlas, las monedas? ¿A qué viene, pues, este derroche de manos?

3

Mis manos hacen comedia

En los días de gran euforia he soñado con un gran destino para mis manos. La música, desde lejos, me ha parecido este gran destino. Durante esos días las articulaciones de los dedos de mis manos suelen

dolerme mucho, como si los ensayos los hubieran rendido en escalas agotadoras, inacabables.

Fantasías muy ingenuas, es claro. Para el arte mis manos han sido torpes, poco hábiles y han estado llenas de mortal cansancio.

—Tus manos, me han dicho, son manos de pianista.

¡Qué ganas de decir cosas! Los pianistas que he conocido, nunca pude ver que tuvieran «manos de pianista», sino todo lo contrario, unas manos rudas, nudosas, muy trabajadas, difíciles, bastas. Sí. Eso de tener manos de pianista es algo así como tener los ojos soñadores, es decir, un loco capricho de la naturaleza.

Es muy cómodo para la gente poner etiquetas y luego largarse tan tranquila.

Seguramente estas cosas me han hecho mucho daño, porque, ya lo veo, para mis manos yo he ido conformándome con lo que parecían y olvidado trabajarlas para un destino mejor, abriéndolas el camino. Pobres y tristes esas manos estúpidas que son lo que no son pero que lo parecen.

A veces me quedo mirando mis manos y me entra risa. ¿Tiene sentido reírse de las propias manos? ¿Qué pueden tener de cómico unas manos? Yo no lo sé, o no quiero decirlo, o no quiero saberlo, pero el caso es que me río. Sí, me río de esas manos que son como las dos grandes mentiras de mi vida; mis manos, dos hipócritas redomadas, esto es lo que ellas son. ¿Dónde está el arte que uno esperaba de ellas, dónde las cosas hermosas que daban a entender harían?

Mis manos hacen comedia. Lo descubrí un día, un día entre días. Mis manos, a cambio de aprender cosas decentes, han aprendido a expresar lo que estaban muy lejos de sentir, muy lejos de saber.

Lo menos que uno puede hacer cuando se descubre una cosa así, es mostrar el juego, poner las manos sobre la mesa y decir:

—Éste es mi juego, ya lo ven ustedes. Éstas son mis manos poco honestas, mis manos sucias, mis manos de tramposo, de hombre que juega con ventajas, con la ventaja de tener unas manos que aparentan lo que no son.

Me gustaría poner en guardia a la gente y que todos supieran a qué atenerse por lo que se refiere a mis manos, saber qué pueden esperar de ellas, hasta qué punto son unas redomadas farsantes, hasta qué extremo no son ellas de fiar.

Sobre todo me agradaría poner en guardia a las mujeres.

—Ya salió aquello.

Bueno, tampoco es asunto de tomarlo todo por la tremenda, ya lo sé. A la hora de ocurrir ciertos accidentes, ¿qué podía esperarse de mis manos?

Sí, es cierto, mis manos no han asesinado, mis manos no han robado, pero han hecho peor que todo esto y una y otra vez han empleado su libertad para engañar, para estafar, para pervertir.

—Las manos quietas, me han dicho.

Y, ¿qué es la quietud para esas manos que no

conocen el pudor, que sólo conocen el arte del engaño y de la trampa?

Mis manos me avergüenzan y siento hacia ellas mucha piedad. Mis manos son también mi cruz y mi vergüenza, mis manos hábiles exclusivamente para el engaño y la mixtificación.

JUAN BONET

Peletería, 14.
Palma de Mallorca.

TRIBUNAL DEL VIENTO

a mi querella el tribunal del viento.

CONDE DE VILLAMEDIANA

La muerte de Albert Camus

«Le merite des hommes a sa saison aussi bien que les fruits».

La Rochefoucauld

La trayectoria de la vida de Albert Camus, incluso con el punto final de su modo de morir, ha sido ejemplarmente representativa de toda una generación francesa. Albert Camus ha formado parte de un grupo cuyo mérito, igual que los frutos, ha tenido su estación: la que probablemente en estos años ha pasado ya. Mérito del grupo en cuanto tal. Las individualidades, tras la ruptura Sartre-Camus, se salvan, un poco como náufragos, cada cual por separado, cada uno a su nivel. Merleau-Ponty, en una evolución de sentido contrario a la de Sartre, se entrega al tecnicismo de la filosofía, en tanto que Sartre expresa últimamente su enorme talento en la crítica y en la prosa política. Simone de Beauvoir prueba sus dotes para la difusión: difusión de una visión político-social de la realidad (libros sobre la China y los Estados Unidos); y, dirigiéndose especialmente a las personas de su sexo, para la difusión de un neofeminismo *(Le deuxième sexe)* y para el proselitismo por el *temoignage* de una conversión tan exaltante y autosatisfactoria como todas las conversiones, sólo que al revés, es decir, de la creencia al ateísmo *(Memoires d'une jeune fille rangée)*. Fieles a *este* mundo con excluyente fidelidad, sustentadores de un humanismo cuya

indigencia se reconoce, pero más allá del cual no se reconoce nada más, y «filósofos» en el sentido ético-político que cobró esta palabra en el siglo XVIII, lo han sido todos. Pero la ruptura del grupo, la posición con respecto al comunismo soviético y después el confundente fenómeno del gaullismo han hecho que en unos haya acabado por predominar la actitud *política* y en otros la actitud *ética*. Esta última ha sido, por antonomasia, la actitud de Albert Camus.

En efecto, Camus ha sido «filósofo», en contraste con Sartre, sin ninguna *allure* metafísica, como puro *moralista*, el más puro y desnudo moralista de nuestro tiempo. Representante, al comienzo de su obra, de una moral natural de la felicidad que, como nostalgia, conservará siempre; mostrando luego, en el extraño tipo del *étranger*, la lenta promoción a la actitud moral desde una amoral espontaneidad que sólo mediante un zurcido *a posteriori* y hecho desde fuera, por «los otros», de sus inconexos actos, pudo ser juzgada y condenada. Otra gran creación suya, la de la figura de Calígula, se mueve también en el filo de lo amoral-trascendente y lo moral. Pero a continuación sobreviene la invención de toda una galería de grandes tipos morales: el doctor Rieux, Tarrou, el mismo Rambert (en *La peste*), Dora, Kaliayev, el mismo Stepan (en *Los justos*), Clamence (en *La caída*). Camus erige al «santo sin Dios», al «médico» moral, frente al «creyente-pecador» de otros escritores (Mauriac, Graham Greene). Por un lado la rebelión contra la injusticia de los hombres se dirige también, necesariamente, contra Dios y su injusticia (tema de *L'homme revolté*); por

otro, la solidaridad, el amor a los hombres exige también la renuncia a Dios (muerte de Kaliayev). El *revolté* (emparentado con el «hereje» de Jaspers, pero más simple, más racionalista que él) se caracteriza por una actitud negativa: antiteísta en el orden religioso, inconformista en el orden moral, abstractamente anarquista en el orden político. En fin, *La chute* es la confesión del último y definitivo desengaño: el de poder llegar a ser santo sin Dios. Clamence, «juez-penitente», es la conciencia pura de una inmoralidad radicada en el ser como *amor sui* y, por tanto, invencible. La actitud moral (moralista) acaba condenándose a sí misma pero, por lo mismo, subsistiendo más entera que nunca, en implacable *accusatio sui*. Camus ha sido el La Rochefoucauld del siglo XX.

Pero además de moralista Albert Camus ha sido un gran *escritor*. Como Valéry, como Maurras, ha exaltado la *pensée de midi*, pretensión mediterránea que, en sí misma, no nos interesa demasiado. Lo interesante es, en cambio, cómo, estilísticamente, ha obtenido de ella una forma genuina, *un certain genre de sinistre solaire, ordonné, ceremonieux et desolé*, para decirlo con palabras de Sartre. Pues así como éste no acierta en el estilo que novelísticamente y en sus últimos ensayos teatrales carece de interés propio, Camus ha escrito dos o tres obras –*L'étranger*, en parte *La chute, L'exil et le royaume*– que poseen un valor literario sustantivo.

El gran pensador inventa con el pensamiento su expresión adecuada. Piénsese en Bergson, piénsese en el Heidegger de *Sein und Zeit*, con su revolución gramatical, y en el posterior, con su estilo hierático,

impenetrable, más abierto a una lectura poética que a la filosófico-habitual. El Sartre creador literario ha traicionado, en cambio, al Sartre pensador y, por eso, su visión del mundo, visión que se ha comunicado a muchas gentes de su tiempo, se halla más fielmente expresada que en su viejo teatro de ideas, en el actual teatro de vanguardia. Por el contrario Camus consigue insertar su racionalismo en la historia de la literatura actual, que procede de Joyce y Kafka a través de la novelística norteamericana. Como he mostrado de paso en otra ocasión, hay un parentesco cierto entre *L'étranger* y *Le voyeur* de Robbe-Grillet. La superioridad de pensamiento en Sartre se hallaba compensada por una innegable preeminencia en cuanto a poder de creación literaria en Camus.

Camus ha sido bastante estimado por los jóvenes universitarios españoles. Una discípula mía obtuvo premio extraordinario de Licenciatura, con una tesis sobre sus ideas morales (precisamente el mismo día en que le fue concedido el Premio Nobel), de un tribunal sin duda no muy predispuesto a favor de él. Y durante el curso pasado, a petición de mis alumnos, hicimos un seminario sobre *Los justos*. En el deslinde entre la realidad de la impureza política y el anhelo de la pureza ética se nos queda fijado para siempre su recuerdo como un gesto limpio, noble, un poco quietista y lejano ya.

JOSÉ LUIS L. ARANGUREN

Universidad de Madrid.

Alfonso Reyes

(1889-1959)

Con la muerte de Alfonso Reyes hemos perdido a uno de los escritores más admirables en nuestra lengua. Era un amigo ejemplar. Era un auténtico humanista, en el doble sentido antiguo y moderno de la palabra. «La literatura –dijo alguna vez, refiriéndose a la etapa de su formación– se salía de los libros y, nutriendo la vida, cumplía sus verdaderos fines». Siempre asombrarán la perfección de su extensa obra, la variedad de géneros que hubo de cultivar y la lúcida persistencia de su vocación literaria. Hace unos dos años, temiendo las infidelidades de la vejez, en cierta conmovedora epístola, confesaba que había pedido a su hijo, médico, que le sacase de este mundo en cuanto advirtiera en su espíritu síntomas de debilidad. Pero la última parte de la obra de Reyes, a juzgar por los ensayos publicados en varias revistas, evidencia que sus facultades seguían siendo altas y que su enorme curiosidad no había decaído un punto. En enero de 1926, un presagio similar –el temor de desaparecer antes de acabar su obra– le había hecho dirigir una carta testamentaria a Genaro Estrada y a Enrique Díez-Canedo, en la cual disponía la publicación póstuma de sus libros y artículos. Nótese que los dos albaceas literarios hubieron de morir muchos años antes que el propio Reyes.

Por fortuna, tuvo éste el goce de ver editados bellamente algunos tomos de sus *Obras completas,* que se inician con las *Cuestiones estéticas,* su primer libro, publicado en París el año 1910, y donde ya se manifiestan el poder de su espíritu y los temas esenciales que había de tratar a lo largo de su vida.

Alfonso Reyes nació en Monterrey (Méjico) el 17 de mayo de 1889. Hijo del general Bernardo Reyes, sobre quien nos da noticias en muchos lugares de su obra, estudió la carrera de derecho y se consagró a la diplomacia. Desde la adolescencia, formando parte de un grupo que dirigía Pedro Henríquez Ureña, sorprendió a todos por la calidad de sus versos, el vasto horizonte intelectual y la penetración de sus dotes críticas. De Méjico fue a París, donde permaneció hasta 1914; en esta fecha, por razones de política interna, tuvo que abandonar la diplomacia y trasladarse a Madrid. En España —a la que nunca olvidó en sus libros— residió por espacio de diez años, ganándose la vida con la pluma. Trabajó en el Centro de Estudios Históricos, bajo la dirección de Menéndez Pidal (véanse sus *Cuestiones gongorinas,* publicadas en 1927, pero que, en su mayor parte, recogen artículos de aquella época); colaboró en *El Sol* y en algunas revistas españolas, como *La Pluma, Índice* y *España;* preparó y prologó ediciones de clásicos castellanos, y tradujo algunos autores extranjeros, entre los cuales se cuentan Chesterton y Sterne. Reintegrado a la carrera diplomática, dejó el periodismo activo y representó a Méjico en varios países. Pero su pluma siempre ejerció la labor

cotidiana: publicaba artículos y estudios, remitía a los amigos su periódico personal titulado *Monterrey*, editaba pliegos de poemas e iba lanzando sus libros. En 1939 se estableció definitivamente en Méjico, donde alzó su famosa casa-biblioteca, de la cual nos ha hablado Dámaso Alonso. En estos últimos veinte años la obra de Reyes creció de un modo prodigioso; los libros se sucedían sin cesar. Y aunque sufrió en 1951 un ataque de trombosis coronaria, su producción nunca dejó de ser continua. Aparte de sus nuevos libros —libros de especialistas, como *La crítica en la edad ateniense* o *El deslinde*—, Reyes iba clasificando y coleccionando en volúmenes su obra dispersa. A este prurito de Reyes debemos el poder gozar de su excelente poesía, que hasta entonces andaba publicada en revistas, pliegos o cuadernillos.

Cierto que su aportación esencial se refiere al género ensayo. Es Alfonso Reyes uno de los más perfectos ensayistas en lengua española. Dio a la estampa rigurosos volúmenes de erudición, como las citadas *Cuestiones gongorinas*, pero escribió sobre todo ensayos libres, en los cuales el saber estaba siempre dominado por el vuelo de la mente crítica y por un admirable sentido poético. Muchas de las páginas que publicó en España se recogieron en la serie que lleva el título —verdadero hallazgo— de *Simpatías y diferencias*; también algunos de los artículos aparecidos en *El Sol* integran su volumen *Retratos reales e imaginarios*. En no pocos de los primeros ensayos de Reyes creemos advertir un como aroma de los de Stevenson y de Chesterton. Con el

tiempo, la personalidad ensayística de Reyes se fue afirmando y robusteciendo.

Reyes descuella por su espléndido tono mental, por las infinitas y exactas observaciones que hay en sus ensayos. Muchas de sus breves fórmulas, que se quedan en la memoria de los lectores, encierran, como en cifra, una vasta doctrina. En las *Cuestiones gongorinas*, libro de erudición, hay incluso definitivas apreciaciones estéticas sobre la obra de don Luis. Una de las principales virtudes de Alfonso Reyes es su estilo, que, por su precisión y soltura, no tiene similar en lengua española. Es Reyes escritor muy cuidadoso, pero sabe mantener su prosa dentro de los límites de una conversación media, en la que pueden participar doctos y aficionados. Nada más lejos de su ánimo que el tono profesoral, con ser vastísima su erudición; hallamos en su prosa matices, cultas referencias y unas como confesiones de hombre a hombre. Ya Amado Alonso había advertido «la sordina instrumental» de Alfonso Reyes; al hablar con el gran escritor mejicano –observa– la movilidad del rostro indica los matices de las palabras. «Tan dueño de sus registros, la más tenue variación, sólo insinuada, se llena de sentido intencional; toda la materia es expresión». Pues bien: la prosa de Alfonso Reyes ostenta la misma movilidad expresiva. Podemos advertir siempre quién es quien nos habla. Incluso en las disertaciones eruditas –como *La crítica en la edad ateniense*– es fácilmente perceptible la voz personal de Reyes. No; la lengua no tenía secretos para él; y con razón pudo titular uno de sus libros *La experiencia*

literaria, donde hallamos, por ejemplo, esta frase: «El contenido de la literatura es la pura experiencia, no la experiencia de determinado orden de conocimientos». Pocos autores habrá como Reyes; aparte de la curiosidad ilimitada por todos los aspectos de la vida (arte, ciencia, culinaria, etc.), Alfonso Reyes reflexionó eficazmente acerca de los problemas mismos de la creación literaria. Puede aplicársele lo que él dijo de Góngora: «Es uno de los que se han planteado con mayor disciplina estética el problema de la creación por medio de la palabra».

Es también Alfonso Reyes autor de cuentos muy originales; pero no persistió como cuentista, cosa que lamenta uno de sus críticos. En cambio, toda la vida estuvo componiendo versos, «al paso del alma», como él mismo declara, desde la adolescencia hasta el fin. Sin embargo, no se estima por lo general el valor de Reyes en cuanto poeta. Y ello se explica sin mayor dificultad, como hemos advertido en nuestro extenso estudio sobre su poesía. Por una parte, Alfonso Reyes había dado sus versos en ediciones defectuosas o muy restringidas, y hasta 1952, fecha en que dio a la estampa su *Obra poética,* en un solo volumen, no fue fácil estudiar el conjunto de su lírica. Por otra parte, la calidad y abundancia de los ensayos, la prosa magistral, contribuían a que los versos apareciesen como labor secundaria de un profundo espíritu crítico. No obstante, la poesía de Alfonso Reyes no es notablemente inferior a sus ensayos. La disciplina estética que aplicó a la prosa puede observarse asimismo en la serie

de sus poemas; recuérdense, verbigracia, los *Romances del Río de Enero*, que son poesía de primer orden. Y no olvidemos, al referirnos a su lírica, las traducciones de Mallarmé o de algunos cantos de *La Ilíada*. Hace muchos años, en uno de sus primeros libros, Alfonso Reyes hubo de escribir: «Si el mundo tiende a convertirse en espíritu, es a través de la intelección y de la invención. Y la tierra se redime por sus benéficos dioscuros: el poeta, el crítico». En el caso de Reyes, el crítico y el poeta no aparecían sucesivamente, sino que la naturaleza del uno participaba siempre de la naturaleza del otro. Y aunque no podamos dejar de acudir al inmenso ensayista, a quien debemos la seguridad de la vocación, no por eso olvidemos que Alfonso Reyes fue también uno de los primeros poetas de nuestros días.

VENTURA DORESTE

Federico Viera, 41.
Las Palmas de Gran Canaria.

ances
Y no
iones
Hace
Ionso
nver-
y de
éficos
eyes,
sino
le la
cudir
d de
Reyes
días.

TE